

60

cadernos de teatro

CONVERSA COM BENNO BESSON

TEATRO NA ESCOLA

O CAIXEIRO DA TAVERNA — Martins Pena

DOS JORNAIS

MOVIMENTO TEATRAL

CADERNOS DE TEATRO N. 60

janeiro-fevereiro-março-1974

Publicação d'O TABLADO patrocinada pelo
Departamento de Assuntos Culturais (MEC)

Redação e Pesquisa d'O TABLADO

Diretor-responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

Diretor-executivo — MARIA CLARA MACHADO

Redator-chefe — VIRGÍNIA VALLI

Secretário — SÍLVIA FUCS

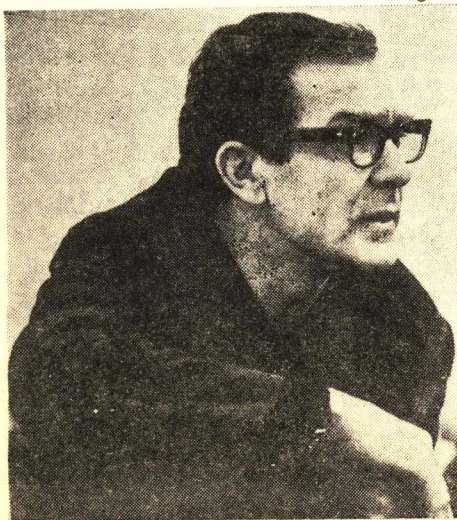
Redação: O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795 — ZC 20

Rio de Janeiro — Guanabara — Brasil

*Os textos publicados nos CADERNOS DE TEATRO
só poderão ser representados mediante autorização
da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais),
av. Almirante Barroso, 97, Guanabara.*

BENNO BESSON



Sua obra abrange cerca de duas dúzias de encenações, algumas traduções e outros trabalhos e planos, realizados durante cerca de 20 anos. Comparada com o trabalho de outros diretores, ela pode não parecer muito grande. Mas esta “pequena” obra bastou para consagrar Benno Besson como um dos primeiros diretores da República Democrática Alemã. Seus trabalhos alcançam projeção internacional e são muito populares. O primeiro foi *A Paz*, de Aristófanes/Hacks, que estreou em 14/outubro/1962 e foi aplaudida durante 45 minutos, com 15 cortinas. Essa data representa um marco na carreira de BB — um obstinado aluno de Brecht e um bom diretor. A partir daí suas *mises-en-scène* têm sido imitadas e copiadas.

Benno Besson nasceu em 1922 em Yverdon, na Suíça de língua francesa. Em Lyon, para onde viajou com um grupo teatral em 1942, ele aprendeu os primeiros elementos da arte teatral num instituto mais tarde fechado pela polícia devido à sua orientação anti-fascista.

Em Zurique, Besson encontrou Brecht pela primeira vez, pois essa cidade se tornara o refúgio de artistas em fuga à perseguição nazista. Aí foram representadas pela primeira vez *Mãe Coragem*, *A Boa Alma* e a *Vida de Galileu* (1941/43). Em Berlim trabalhou como assistente de direção depois da derrota de Hitler, fazendo também pequenos papéis. Em 1952 encenou em Rostock o *Don Juan*, de Molière, num trabalho em colaboração com Brecht. Em 1952 acompanhou a montagem de *Processo de Joana D'Arc* no *Berliner Ensemble*, seguindo-se outros trabalhos: *Tambores e Trombetas* e, depois da morte de Brecht: *A Boa Alma de Setzuan*, *Volpone*, *Os Dias da Comuna*. Em 1958 saiu do *Berliner*. Em 1962 aceitou o oferecimento de Wolfgang Langhoffs e entrou no *Ensemble* do *Deutsche Theater* e do *Kammerspiele*. A partir de 1962 fez: *A Paz* de Aristófanes/Hacks, *Dois Senhores de Verona*, *Tartufo*, *A Bela Helena* e *Der Drache*, de Jewgeni Schwarz e no mesmo ano (1965) *Moritz Tassow*, de Peter Hacks.

Por suas pesquisas, estilo e originalidade artística, tem-se procurado definir o teatro de Besson como teatro de marionetes.

(*Der Regisseur Benno Besson* — André Muller — Henschel Verlag Kunst und Gesell-Schaft — Berlim 1967)

CONVERSA COM BENNO BESSON *

Karl-Heinz Mueller: Contesta-se seguidamente o teatro como instituição. Acha que essas dúvidas são construtivas?

Benno Besson: Marx afirma que o fato de não ter ocupado o Banco da França foi um esquecimento da parte da Comuna de Paris. Isso não quer dizer que ele considerasse que o Banco da França e o dinheiro deveriam ser suprimidos de um só golpe. A impaciência pequeno-burguesa não é necessariamente revolucionária. Fazer *tabula rasa*, destruir, só pode conduzir à miséria. A burguesia, por exemplo, suprimiu apenas superficialmente a civilização feudal. O proletariado segue outros critérios e não deveria concordar com a simples negação da tradição. O socialismo científico cria uma oportunidade ao exigir que a tradição seja mantida de modo dialético a fim de transformar e enriquecer a vida presente e futura. A espontaneidade apenas não basta.

KHM: O senhor enfatiza a atitude revolucionária em política e na arte?

BB: É difícil dizer quem, na arte, se comporta de uma maneira verdadeiramente “revolucionária”. O revolucionário é aquele que solucionou os problemas sociais essenciais. Mas aquele que se comporta de uma maneira revolucionária em política não é, necessariamente, revolucionário na arte.

KHM: Em que o senhor vê a diferença fundamental entre as atitudes verdadeira e aparentemente progressista no teatro atual?

BB: No sistema capitalista, a busca do lucro faz com que as pessoas de teatro sejam constantemente compradas. Assim que alguém toca um ponto sensível, tenta animar ou descobrir alguma coisa logo o compram como um produto da moda e o revendem. Usou-se esse processo

com as peças e as opiniões de Brecht. O mesmo tem acontecido com inúmeros elementos da cultura popular: fizeram deles valores da moda que são comercializados. A moda não existiu sempre. Ela é um produto do mercado destinado a um rápido consumo. Não sou a favor da criação de modas entre nós, no socialismo, nem pela aceitação de correntes que se tornaram uma moda no capitalismo.

KHM: O senhor considera a forma atual do teatro como um ponto de partida para o futuro?

BB: Considero que o teatro de repertório — na forma que existe ainda — não pode satisfazer as exigências do futuro. O teatro de repertório está estigmatizado pelas leis do mercado capitalista, tem a característica de uma grande loja da cultura. Oferece de tudo: sanduíches e bolos. É verdade que enquanto não encontrarmos uma outra forma de produção e de distribuição será preferível conservar essa grande loja, sem o que não haveria mais ponto de partida. Mas se aceitamos esse teatro de repertório, temos que remodelá-lo em função de novas finalidades. É preciso em todo caso explorar a instituição do teatro na aplicação das nossas experiências. Gostaríamos de fazer do *Berliner Volksbühne* um centro de cultura no próprio coração de Berlim. O ideal, para mim, seria um teatro em que se pudesse entrar e de onde se pudesse sair durante o dia todo e mesmo, se possível, à noite, um teatro em que sempre se passaria algo em diversos locais, em que todo seu interior estivesse à disposição do público. Foi por isso que iniciamos a colaboração com comunidades habitacionais e estabelecimentos operários, ainda que isso represente apenas embriões dessa forma de teatro.

KHM: Qual a sua opinião sobre a tradição técnica do teatro?

BB: Com Sabbatini, célebre construtor de máquinas e de teatros do século XVII, vê-se a que ponto a máquina

teatral e a construção do teatro estão ligadas à concepção do mundo. A caixa cênica tinha que possibilitar a visão do céu e do inferno, da terra, do mar, das ruas e praças, da natureza e da civilização. Tinha que possibilitar também a criação de surpresas e de ilusões. Era isso que se exigia da representação que se tinha do mundo na Itália do século XVII. A cena de Sabbatini representa toda uma concepção do mundo com uma objetividade divertida. Fica-se surpreso com a fantasia artesanal com que esse palco era equipado, a fim de permitir realizar e compor a imagem do mundo em vigor na época.

Trata-se de conservar toda a riqueza das experiências teatrais e de fixar sua relação com a sociedade. Não é questão de se proclamar a pobreza para o teatro. As iniciativas de caráter conventual tomadas pelos pequenos grupos ajudam a manter a desenvolver certas qualidades, capacidades e aquisições das épocas passadas — estou longe de subestimá-las — mas elas não resolvem os problemas da existência do teatro.

Naquilo que se refere à consciência do progresso, as pessoas de teatro se comportam muitas vezes como se não vissem o que há de essencial nas peças antigas. Brecht criticava severamente a maneira de ver a época shakespeariana na interpretação de Laurence Olivier, expressa em seu filme sobre *Hamlet*. Olivier mostra a que ponto o jogo no teatro era vulgar e ingênuo. E, entretanto, é o contrário: o teatro shakespeariano era um teatro refinado, inteligente e sensível. Devia-se dar representações de peças antigas que suscitassem tais reflexões a propósito desse teatro não só entre atores como no público.

Os atores do tempo de Shakespeare eram treinados na comédia improvisada, assim como na interpretação, boa ou menos boa, do texto. Eram capazes de tomar uma atitude crítica e criadora em relação ao texto de Shakespeare; tinham o domínio do *métier* cênico e uma atitude definida quanto à realidade. Os preconceitos pretensiosos são nefastos. Pode-se acabar com eles numa sociedade em que os dirigentes, provenientes da classe operária, declarem que é vital que essa classe tenha cultura. Esta exigência refere-se, igualmente, aos atores.

KHM: Estamos sempre às voltas com a discussão — política ou divertimento?

BB: É necessário fazer política por meio do teatro. Mas para isso são necessários talentos especiais. Quando

o divertimento, qualquer que seja ele, cessa, é que os princípios adotados são falsos. A concepção dualista do homem como cidadão e como “particular” de que fala Marx, manifesta-se igualmente na noção estreita do divertimento como divertimento “não político”. Todo espetáculo deve divertir, sinão nada aconteceu. Quebrar a linha de separação entre conhecimento e divertimento, é restabelecer a unidade do homem “político” e “particular” na sociedade socialista. Se o divertimento consiste no fato de que, em seguida a uma ação qualquer, alguém na platéia quebra o guarda-chuva na cabeça de outro, isto é um incidente divertido, mas não é exato pensar que vá provocar uma revolução. É preciso, portanto, refletir sobre o gênero de divertimento que se organiza e saber a quem ele se destina.

No socialismo, a necessidade de diversão difere essencialmente da que existe no capitalismo. Enquanto não forem resolvidos os problemas do desemprego e da fome, o homem de teatro que não cuida disso em seu trabalho não poderá organizar o divertimento com o coração leve e a consciência tranqüila. Entretanto, pode-se, no teatro, não se preocupar com a fome porque se vive em casa num país que não a conhece? Em que medida se pode ou se deve falar à classe operária da República Democrática Alemã, no teatro, da fome que existe em outros países? São problemas práticos da solidariedade internacional.

KHM: Quando o senhor diverte, com um espetáculo, o público de Berlim, pode acontecer que não divirta o de um outro país ou de outra cidade, com o mesmo espetáculo?

BB: Certamente. As peças que fazem alusão aos problemas locais na R.D.A., como *Lorbass*, de Horst Salomon — o que aliás constitui o seu encanto — seriam vistas na França como se contempla um animal exótico num zoológico.

KHM: O senhor procura satisfazer as expectativas do seu público concreto?

BB: Quanto tempo poderíamos nos manter financeiramente se não divertíssemos aqueles que provêm a nossa subsistência? Aquele que quer divertir deve, antes de tudo, conhecer as necessidades daqueles a quem se dirige esse divertimento. Temos estabelecido bons conta-

tos com nossos espectadores e levamos em conta as suas necessidades.

KHM: Por outro lado, é de fato necessário criar necessidades novas e desenvolvê-las de algum modo?

BB: Pelo espetáculo teatral, satisfazem-se as exigências, criando novas. Quando alguma coisa agrada, pede-se para repetir o jogo. Então, pode-se repeti-lo, mas é necessário permitir ao mesmo tempo que se forme o gosto pela novidade. O homem de teatro deve ser responsável pelas necessidades que ele satisfaz e pelas novas necessidades que ele cria. Acontece que existe gente no teatro fazendo apenas repetição. Pode-se vogar durante muito tempo na onda da moda liberada pelo verdadeiro inovador teatral. Em teatro, sempre indagamos quão rapidamente ou quão lentamente alguma coisa morre ou renasce. O teatro é um organismo vivo subordinado às leis da decadência e do nascimento, de uma existência efêmera. É isto que faz o seu encanto.



(Le Théâtre Dans Le Monde/1972 — Le Théâtre en Pologne, spécial/dez. 72).

(*) *Benno Besson* começou sua atividade teatral na Suíça e na França. Depois de ter trabalhado durante muitos anos no *Berliner Ensemble* e no *Deutsches Theater* de Berlim, é há quatro anos o diretor artístico do *Berliner Volksbühne*.

TEATRO INFANTIL EM DEBATE

Qual o seu conceito de Teatro Infantil? ()*

Carmosina Araujo. Embora Antonin Artaud não se referisse ao teatro convencional e muito menos ao gênero infantil, a sua frase “teatro é poesia em movimento no espaço” me parece perfeita para definir a fórmula ideal de fazer espetáculos destinados à infância, desde que o objetivo seja criar, por meio de suas características essenciais (tema, ritmo, gesto, luz e cor), um clima de sonho e fantasia favorável ao desenvolvimento das faculdades emocionais e estéticas da criança — e o que é mais importante — capaz de causar-lhe uma impressão profunda e duradoura, refletindo-se, no futuro, em todas as manifestações de sua personalidade.

Qual o papel da criança no teatro infantil? É um espectador, um participante ativo ou um elemento a ser formado?

CA — 1. É antes de tudo um espectador fascinado pela magia que transcende da ação dramática, do contato vivo, direto, com os atores em cena. Portanto, tendo o direito de ver essa expectativa correspondida e respeitada. Sua *participação*, no caso, seria apenas traduzida pela observação atenta e curiosa (talvez por uma interferência espontânea expressando sua identificação com o espetáculo), nunca o excitação gratuito provocado com o propósito de forçá-la a “tomar parte” na representação, sem estar preparada para esse tipo de manipulação. Jean-Loup Temporal afirmou que “não se mede o sucesso de uma peça pela gritaria de uma sala cheia de crianças, mas pela atenção silenciosa, pela admiração cheia de alegria.” Também é preciso não esquecer que se está formando com o público-mirim a futura platéia dos espetáculos para adultos, e não será transformando a sala de teatro num auditório de TV, que se irá consegui-lo.

2. Aprendizagem e recreação sempre andam de mãos dadas quando incursionam pelo mundo da criança, e o teatro, atuando no processo cultural de sua formação

social, não pode escapar à regra, porquanto a literatura dramática infantil não deve dissociar-se de certos princípios educativos, desde que não insista nos argumentos pedagógicos em detrimento da teatralidade do texto. Já Brecht observava que a “criança aprende a comportar-se de forma inteiramente dramática”, talvez achando que se identificassem no lar e na escola — através dos exercícios dramáticos a da observância das regras dos bons costumes — a maneira de ensinar a arte de representar no palco e/ou na sociedade.

Assim como existem métodos pedagógicos, acha que existe uma técnica adaptável ao teatro infantil brasileiro?

CA — De que maneira? Não conheço nenhuma “técnica adaptável” ou não ao teatro infantil no Brasil ou em qualquer outro país, a não ser as diferentes modalidades de teatro de bonecos. Maria Clara Machado diz que a “técnica de escrever para crianças é a mesma para adultos.” Portanto, a montagem do espetáculo deve ser idêntica para qualquer tipo de público. Há quem afirme, como Bilinsk, que “os temas que interessam aos adultos interessam às crianças também” desde que a maneira de expô-los seja diferente e o tratamento adequado para cada caso — é óbvio — à altura do público (infantil ou adulto) a que se destinam.

Que diferença vê entre o teatro feito com a criança e o teatro feito para criança?

CA — A moderna pedagogia dá grande importância à atividade teatral na escola, principalmente com o objetivo de ajudar no desenvolvimento da personalidade infantil através da expressão do corpo e da fala. Mas o teatro como espetáculo, somente representado por artistas dramáticos, é capaz de convencer como veículo transmissor de conceitos éticos implícitos na linguagem teatral. O teatro feito por crianças não pode ultrapassar o ambiente escolar e ser encarado apenas como exercício recreativo sob orientação educativa, sem nenhum compromisso com as regras próprias da arte de representar, tal como acontece com os jogos dramáticos aplicados com o objetivo de estimular uma atitude criadora e ampliar na criança as suas descobertas das coisas e do mundo. O teatro convencional só pode ter, na área pedagógica, resultados contraproducentes, por submeter a espontaneidade natural da criança à obrigação de agir de acordo com o texto

decorado, repetindo gestos e marcações pré-determinadas, e por favorecer também a manifestações negativas de caráter social como o estrelismo, as rivalidades e as competições, entre outras.

Acha que qualquer método ou técnica pode ser válido para qualquer camada ou classe social?

Só sei de um gênero considerado em todas as épocas e por quase todos os povos como forma universal de entretenimento popular, atingindo igualmente todas as idades, nível de cultura ou condição social: o teatro de bonecos, em qualquer de suas modalidades. Homens do povo, intelectuais e artistas — cada qual à sua maneira — fizeram com esses pequenos personagens as mais diferentes experiências dramáticas. George Sand, Bernard Shaw, Craig, Manuel de Falla, Lorca, Claudel, Alfred Jarry, Baty e outros escreveram textos, compuseram músicas, pintaram cenários e montaram peças populares, clássicas, modernas e musicais, o que prova suas imensas possibilidades artísticas e a sua flexibilidade para criar os mais variados espetáculos.

— Acha que o teatro infantil levado da zona sul para a zona norte terá a mesma influência junto à platéia local? Há condições em nossa realidade para um teatro infantil dirigido a determinadas faixas etárias?

CA — É sabido que a criança reage a determinados conflitos dramáticos conforme a idade. Para os pequeninos, texto movimentado, som, riso, alegria. “A inteligência se abre com o riso.” Na faixa intermediária, temas dosados de fantasia e realidade, correspondendo à materialização de sentimentos poéticos dos espectadores-mirins. Os adolescentes naturalmente preferem o campo das intrigas mais realistas, onde — identificando-se com o ator-herói possam realizar seus ideais de auto-afirmação. Mas entre nós, que o teatro infantil ainda está engatinhando, nem sequer atingindo (com raríssimas exceções e por motivos que não nos cabe aqui analisar) nível artístico razoável, seria pretensão inteiramente descabida submetê-lo a tal discriminação. Além de tudo, hoje no mundo inteiro, essa separação está se tornando cada vez mais difícil com o palco encaixotado da TV montado dentro de casa, e as crianças assistindo tanto aos programas que lhes são destinados quanto aos que a “censura oficial” e a doméstica consideram próprios só para adul-

tos. Para nós, o aspecto fundamental da questão ainda está na base da seleção do repertório pela qualidade do texto a ser montado com atores e técnicos à altura do teatro para adultos, a fim de evitar-se o crime de frustrar a criança que busca satisfação no teatro. Talvez esteja na repulsa interior pelo mau desempenho de uma peça que a criança assistiu, a inconsciente resistência do adulto em frequentar o teatro. Além do alto preço dos ingressos, naturalmente!

Como explica o desinteresse em relação ao teatro infantil por parte das escolas de teatro, bem como a dissociação entre teatro infantil e teatro de bonecos?

CA — A dissociação está na própria opção pela forma direta ou indireta de comunicação com o público infantil, e na diferença — do ponto de vista de formação artístico-profissional — dos meios de que ambos os grupos dispõem para realização de seus objetivos. Em várias universidades da Europa existem cursos para teatro de bonecos com duração de dois a três anos — o que prova a seriedade de propósitos com que são encarados por lá — e no currículo, incluídas além de matérias específicas, pesquisas de laboratório, como no teatro vivo. No Brasil, existem apenas cursinhos particulares, irregulares e de caráter intensivo, onde mal o tempo dá para aquisição de elementos de informação geral sobre representação e montagem de espetáculos, além de certa habilidade na arte de estruturar e movimentar os atores-bonecos. São geralmente frequentados por pessoas que exercem outras profissões ou que se dedicam a atividades correlatas, como no caso dos professores de nível médio, visando à sua aplicação como instrumento didático de recreação infantil e mil possibilidades psico-pedagógicas, cuja prática pode desenvolver entre os alunos várias aptidões de aprendizado simultâneo e/ou a correção de distorções de comportamento entre os mesmos. Desse ambiente escolar, tem saído a maior parte de nossos grupos amadores de teatro de bonecos, com apresentações esporádicas que, embora alcançando pelo esforço auto-didata de seus responsáveis apreciável nível artístico, quase sempre têm vida efêmera.

Os alunos das escolas de teatro de nível superior terminam o curso ignorando por completo as possibilidades artísticas do teatro de bonecos. E como neste país parece ter-se convencionado que para fazer teatro infan-

til não é preciso muita experiência dramática, egressos de cursos oficiais, em disponibilidade, continuam praticando como profissionais, formando grupos para explorar o teatro infantil, enquanto aguardam oportunidade para ingressar definitivamente no que consideram a verdadeira arte de representar, ou seja, no teatro para adultos.

(*) Estas respostas foram dadas ao questionário formulado para Associação de Teatro Infantil (V. CT n. 58).

Que acha do teatro infantil apresentado na Guanabara?

Chico Moreira — Ao assistir a qualquer espetáculo que se intitule teatro infantil, na Guanabara, deparamos com um quadro curioso: desde a mais absurda escolha dos argumentos ou temas até a própria realização cênica, que peca do figurino à construção do personagem, da música à proposição de conteúdo do texto.

Os responsáveis por esses empreendimentos parece que partem da premissa de que criança é imbecil, por não ter desenvolvido ainda um senso crítico comparativo, capaz de esposar esta ou aquela situação, e atiram-lhe o que lhes vem à cabeça em enredos que, quando não são de exacerbado moralismo, são de uma vileza revoltante. Em termos de peça moralista ou moralizante, feita, sim, para os pais de nossa atualidade, assustados com os caminhos escolhidos pela “juventude desenfreada”, filha da psicanálise, cito a badalada peça *Faça Alguma Coisa Pelo Coelho, Bicho*, de Pedro Porfírio. O trabalho, contando com uma produção à altura de uma empresa (a CATA), teve aparato técnico de relativa qualidade, conseguiu despertar o interesse das crianças e lotou o *Teatro João Caetano* em meados de 1973. Já quando me refiro a “picaretagem” infantil, me vem logo à mente o *Lute Ratinho*. Isto apenas como dois exemplos do teatro infantil na Guanabara.

Como músico e compositor, que acha da música das peças infantis e do clima que oferece ao espectador infantil?

CM — Ao participar deste debate, coloco-me como espectador, interessado em rebuscar o que há por trás das roupas coloridas dos Dartanhãs, Fadas e Girafas do nosso teatro infantil. Essa posição é um tanto incômoda pois, atualmente, a maioria responsável pela realização dessa forma dramática teme cair no chamado “racionalismo” que pode vir a romper a “espontaneidade da coisa que tratam”. Buscam no “astral” a composição de seus “climas”, para não estarem sujeitos a uma possível represão às suas manifestações “artísticas”. E a ilogicidade, o esquecimento da experiência passada, que redundam no deboche e descrença do desenvolvimento técnico — vem a ser o meio utilizado para a apresentação dos espetáculos. Ora, se isso representasse o objetivo consciente de um grupo ou escola, que estivesse desenvolvendo um método ou sistema próprio, estaríamos diante de coisa útil.

Mas parece que a “loucura” é gratuita e generalizada; os próprios diretores — que, parece, nem lêem — os autores, atores, músicos e compositores além de, na maioria, desconhecerem suas técnicas específicas, tentam passar as coisas (seus métodos de trabalho em si) como “improvisação”, sem ao menos saberem o que vem a ser isso. Primeiro vejamos que significa essa palavra mágica. Num exemplo muito claro, quando somos alfabetizados, começamos por aprender uma técnica de representar os sons através de sinais gráficos, que são as vogais e consoantes. Depois, auxiliados pelos sinais de acentuação, podemos memorizar os grupos vocálicos e consonantais, mais tarde as palavras. E já auxiliados pela pontuação, formamos frases e períodos. Note-se, porém, que, à medida que nos são fornecidas codificações mais complexas, há uma necessidade cada vez maior de *melhor* (qualitativo) perceber e induzir os enunciados e leis que regem a língua. A essa percepção, corre paralelo um processo de acumulação (vocabulário, expressões idiomáticas) que vem facilitar a perfeita fluidez da linguagem, falada ou escrita. Daí se conclui que uma pessoa que está sendo alfabetizada possui muito mais dificuldade de combinar palavras do que uma já alfabetizada. Há uma defasagem apenas em termos de *tempo* nesse processo, pois o pensamento vem completo mas não há técnica suficientemente desenvolvida para a representação imediata em termos de fala ou escrita. Vencida, porém, esta etapa, pode a pessoa se dar ao luxo de formar palavras, frases, períodos e até histórias (quer tenham nexos ou não). A isso chamaríamos — por mais estranho que pareça — de improvisação. O fato é que a pessoa, possuindo um grande domínio técnico de seu instrumento (no caso, a fala ou a escrita), dispensa o pensamento de ligação entre o impulso e a forma. Ao conversar, podemos pensar no que estamos dizendo, é lógico, mas não precisamos pensar cada palavra em si; a coisa flui, como se diz. Mas isto só acontece porque temos um completo domínio técnico sobre o instrumento em questão.

Quanto ao improviso na música?

CM — Na música, também, vemos isso claramente. Os músicos que melhor improvisam são justamente os que melhor dominam seus instrumentos. A qualidade artística do trabalho depende do talento individual do músico. Mas a técnica é indispensável. Kafka, também, jamais teria sido o escritor que foi se não soubesse escrever ou

pelo menos falar. Mas voltemos ao que as pessoas pensam que é improviso. O que se vê claramente são diretores e professores tentando fazer “improvisações” sem qualquer método, exigindo dos alunos que “sintam” na base do “quem tem talento sente”, sem lhes dar um mínimo condutor técnico para isso. O resultado é, geralmente, castrativo e frustrante para aqueles que por um ou outro motivo não conseguem “improvisar”. As críticas a esse trabalho são também observações puramente formais, que não vão ao fundo do problema. Ligada, também, a essa “improvisação”, há a balela da “liberação emocional” que, para os desinibidos se confunde com improvisação. Só que, geralmente, as vítimas desse método nunca sabem explicar “porque pintou aquele clima na aula” e não conseguem saber porque se fez isso ou aquilo durante o exercício. Entretanto, todo verdadeiro improviso, tecnicamente escorado, é feito de maneira consciente.

Voltando ao “clima” podemos encontrar no trabalho de sonoplastia ou de composição de música para peça infantil certas características inevitáveis: a primeira é a do “clássico” violãozinho tocando a um canto do palco pelo compositor “despretensioso”, numa repetição de chavões melódicos e harmônicos (escudados na desculpa de que “o que faço é muito simplezinho, bem para criança entender”, esquecendo-se que em arte a simplicidade é o mais difícil de se atingir), contendo na letra versinhos bem rimados e apoiados pela maldita flauta doce, soprada desafinadamente pela linda menininha de cabelos compridos.

Nesse primeiro caso, afora todas as restrições qualitativas que poderiam ser apontadas, o trabalho musical não chega a valer por si mesmo, ou seja, se abordado fora da peça, pois se reveste geralmente de caracteres voltados, não para criar um elemento coadjuvante abrangendo o total (cena e público), o que já não seria grande coisa mas não comprometeria a totalidade, mas sim para “climatizar” os atores no palco. Sem a cena, a música, por debilidade estrutural e falta de proposição conteudística, nada vale. E quando este ou aquele compositor, de violão ou piano a tiracolo é questionado nestes termos, explica, após o clássico “faço o que sinto”, que “o negócio é assim mesmo, pois música, letra e texto representam um todo indivisível e que, uma vez separados, não fazem sentido.” O que se vê, na realidade, é que nem juntos nem separados fazem sentido algum; aproveitável, pelo menos.

Como segunda opção, temos a chamada “música de clima”, que nada mais é que efeitos retirados de discos de Pink Floyd e outros grupos do gênero, tentando, — como num filme — dar clima para o perfeito “entendimento sensorial” ou “emocional” (como apelidaram) de determinada situação da peça. Neste caso, o trabalho musical — excelente, via de regra — vale por si mesmo, é lógico, por ter sido feito para outros objetivos e realidades sócio-culturais tão diversos dos nossos. Não seria justo negar que houve algumas tentativas inteligentes nessa forma de musicar uma peça. Mas, em decorrência de sua própria estrutura, nunca passam de experiências no terreno formal, ou seja, não há maior aprofundamento em termos de conteúdo ou mesmo críticos. É sempre passivo ou representativo. Quando muito, interpreta, nunca questiona.

Chegamos ao terceiro caso. A composição estruturada e realizada em termos mais amplos, com produção garantindo os gastos de gravação e o concurso de compositores e músicos profissionais. Ainda aí o que se nota — salvo raríssimas exceções — é a preocupação na sofisticação instrumental (o que, geralmente, leva a experiências de péssimo gosto, quer pela utilização de instrumentação inadequada, quer pela repetição dos chavões orquestrais “a la orquestra de Tevê”), esquecendo-se o compositor de dar atenção às letras, às vezes de um ridículo atroz de fazer corar qualquer platéia esclarecida (a maioria dos compositores se esquivam da responsabilidade das letras ruins, afirmando que lhes são impostas pela produção, quando na realidade lhes falta uma informação cultural mais ampla para poderem distinguir entre Lorca e J. G. Araújo Jorge); e a própria falta de originalidade nos estilos. E o que vemos são repetições. E só raras vezes o vanguardismo gratuito atingiu esse minúsculo mercado de trabalho (*remember* o 1.º lugar do Festival de Teatro Infantil da GB em 1972). E como com suas roupagens eletrônicas em nada modificariam o panorama, não fazem a mínima falta, além de ficar um tanto cara essa “vanguarda” tupiniquim.

Quer dizer que a sua conclusão é pessimista quanto à utilização da música no teatro infantil?

CM — Bastante, pois o quadro geral traduz uma completa desinformação dos compositores quanto ao que está acontecendo bem debaixo de seus narizes. Fazer uma

análise mais apurada, não só do texto, mas também do trabalho do diretor verificando o tipo e faixa de público que se quer atingir e com que proposição — é raro entre nós. E qualquer tentativa desse gênero é encarada como pedantismo intelectual e logo afastada pelos que desejam ver tudo simplézinho “e sem muita encucação”. Essa preocupação, geralmente isolada, quase sempre força o compositor a não participar do trabalho proposto, uma vez que diretores e produtores não se preocupam com o que vão dizer ao público infantil. A única preocupação é divertir. E como a diversão pura e simples, falsamente descompromissada com a realidade — pois por ser ela “apenas diversão” representa um tipo de relação com a realidade — é perniciososa em termos educativos, o que vemos é a idiotização da platéia infantil sem que ninguém disso se aperceba.

ESTÍMULO AO JOGO

Por mais poderosa que seja a tendência para o jogo na criança, acontece às vezes que ela não sabe de que brincar. O impulso existe, mas falta-lhe um pensamento que o sistematize em atividade coordenada. É neste caso que se pode intervir utilmente, estimulando a criança a brincar, seja propondo-lhe um jogo em que ela não pensava, seja ensinando-lhe algum novo jogo ou brincando com ela. Quando se trata de jogos coletivos, não só a estimulação ao jogo pelo adulto mas também a *direção do jogo* é, às vezes, indispensável.

Um dos melhores recursos do estímulo ao jogo é o *brinquedo*. Ignoro se o primeiro brinquedo que apareceu em nosso planeta foi confeccionado por criança ou pela babá; se o bebê apanhou o seu brinquedo ou se ele lhe foi dado. Pouco importa. Que um brinquedo seja modelado pela criança ou que ela o receba já pronto, sua função é a mesma: estimular o jogo e sustentá-lo, criando motivos de atividade e momentos de fantasia. Um bom jogo deve, portanto, ser um ponto de partida; deve deixar margem à iniciativa infantil e alimentar sua imaginação. Muitas vezes os brinquedos mais simples é que atingem esse objetivo. Brinquedos muito aperfeiçoados, bonecas que andam sozinhas e dizem “papai” não divertem mais que as outras e, muitas vezes, fora do momento de admiração que proporcionam quando vistas pela primeira vez, divertem muito menos. É que um jogo só vale pelas qualidades que o espírito lhe atribui; se ele já tem muitas, isto restringe as possibilidades de interpretação de que poderia ser objeto e, dessa forma, seu valor lúdico diminui.

O mal é que, muitas vezes, os presentes dados às crianças são considerados delicadezas feitas aos pais e como se considera que a gentileza é maior quanto mais cara for, acaba-se dando à criança brinquedos caros e complicados e de menor valor lúdico. Entretanto, a criança não deve ter nas mãos apenas brinquedos muito rudimentares. Pois o brinquedo não tem apenas por função desenvolver-lhe a *fantasia*. Seu papel é também de iniciá-la nos mistérios da *realidade*. Depois da qualidade

dos brinquedos, é preciso examinar a sua *quantidade*. É prejudicial dar-se à criança um grande número de brinquedos ou isso favorece a estimulação ao jogo? Não tenho elementos para responder essa pergunta. Admite-se, geralmente, que um demasiado número de brinquedos cansa a criança e a encoraja a mudar freqüentemente de jogo sem perseverar em nenhum. Creio que há vantagem, se a criança tem muitos brinquedos, em dá-los sucessiva e temporariamente, como fazem alguns pais intuitivamente. Algumas crianças se cansam depressa dos brinquedos e reclamam novos; outras, ao contrário, tiram partido dos seus com engenhosidade renovada, outras preferem jogos em que não intervêm brinquedos verdadeiros.

EDOUARD CLAPARÈDE

TEATRO NA ESCOLA

Quanto mais livre e não premeditada for a atividade de expressão dramática, melhor expressará a criança sua personalidade de uma maneira improvisada e espontânea e revelará suas próprias inclinações e inibições. Portanto, o objetivo desta atividade dramática — sua função educativa — consistirá em fazer dessas crianças indivíduos mais plenamente conscientes e mais harmônicamente desenvolvidos, e não em transformar os alunos das escolas em outros tantos atores e atrizes. Por isso, essa atividade deveria ser acessível a todas as crianças, e os esforços do educador deveriam tender a transformar o simples desejo dos jovens de fazer teatro em uma necessidade de educação através do teatro.

Educação *através do teatro*, à que se chega educando a criança *no teatro*, isto é, de forma ativa e inventiva que, partindo de seus impulsos naturais tal como se realizam em seus próprios jogos, a levariam pouco a pouco à dramatização de seus brinquedos e seguindo sempre seu processo íntimo de humanização, cada vez mais complexo, a levarão a interpretar uma cena, já não criada por ele, mas na qual se sentirá, do mesmo modo, ela própria, por meio do patrimônio de experiências que são o fruto de um processo de formação íntimo que chega ao umbral do verdadeiro teatro.

Se a preocupação constante do educador é o florescimento natural do desenvolvimento da criança como indivíduo, com seu caráter pessoal, e se tem, verdadeiramente, o desejo de educar a criança e não somente instruí-la; para alcançar este fim, o educador deverá ter em conta as tendências naturais da mesma e o ritmo particular de cada uma. Deverá acreditar em sua personalidade, despertando e desenvolvendo as tendências nela adormecidas.

MARIA SIGNORELLI

(*El Niño en El Teatro*, Edit. Universitária de Buenos Aires 1963).

JOGOS

Aproveitando a natural inclinação da criança para o jogo e o brinquedo, as tarefas do teatro escolar poderão ser facilitadas através de exercícios em forma de brinquedos, que desenvolvem a destreza, a agilidade, a atenção e disciplinam os gestos e movimentação infantis, muitas vezes desperdiçados em correrias e atividades sem sentido. Através desses exercícios, que ajudam o desenvolvimento e a integração no grupo, a criança se acostuma a uma disciplina ao ser obrigada a agir dentro de determinadas regras — as regras do brinquedo.

Os exercícios aplicados no escotismo poderão, com algumas modificações, ser aproveitados com essa finalidade.

O espaço para esse tipo de jogo deve ser, de preferência, ao ar livre, num parque, jardim ou praia onde a criança poderá correr, movimentar-se com liberdade sem preocupação de esbarrar em móveis e objetos que podem machucá-la ou distrair-lhe a atenção do brinquedo. Num ambiente ao ar livre a criança terá mais facilidade de concentrar-se e de usar a imaginação para se expressar inventiva e espontaneamente. Além disso os jogos ao ar livre proporcionam à criança a observação e o contato com a natureza.

1. As crianças se sentam em círculo, tendo à mão lápis e papel. O monitor, que terá colhido 10 ou 15 folhas de diversas árvores, passa-as de mão em mão para que todos as observem. Depois de examinadas as folhas, as crianças têm que escrever o nome das árvores a que pertencem.

O vencedor será aquele que conseguir acertar o maior número de folhas.

2. Algumas crianças se deitam de bruços ou de costas. Outras observam as solas de seus sapatos e se afastam, ficando de costas. Um dos que estavam deitados dá alguns passos na areia, deixando suas pegadas.

A tarefa das crianças será examinar as pisadas e descobrir qual a que deixou as pegadas impressas no chão

ou na areia. Cada uma opinando isoladamente, ganha aquela que acertar de quem são as pegadas.

3. Estando todas as crianças calçadas de sapatos, pede-se que os tirem. Faz-se um monte de sapatos, tendo o cuidado de misturar bem os pares.

Pede-se, então, às crianças que procurem os seus sapatos nesse monte e que os calcem novamente. Aquela que conseguir se calçar mais depressa será a vencedora.

Exercícios progressivos

1. Concentração de sentidos — ouvido, vista, tato.

Concentrar apenas num sentido — *vista*, olhando um objeto imaginário que se desloca de um ponto para outro. Por exemplo: todos se colocam formando um círculo, de pé e atiram uma bola (imaginária) como se fizessem um treino de bola com as mãos. Depois de alguns minutos, se todos se concentram na visão do objeto, chega-se a acreditar que a bola é real.

Este primeiro exercício é feito sem qualquer reação emocional ou dramática, concentrando-se apenas no gesto de atirar, receber, deixar cair a bola, apanhar, etc.

A segunda variação do mesmo exercício poderá ser feita com reações dos jogadores: impaciência, alegria, decepção, etc. Os elementos dramáticos de *suspense*, climax e anti-climax são acrescentados subconscientemente pelos alunos.

2. Exercícios individuais de concentração de sentidos.

Cada aluno trabalha, ignorando o outro. A finalidade é concentrar a imaginação em um dos sentidos: visão, tato ou ouvido, acrescentando algum elemento emocional. Enquanto alguns podem *ver* algo desagradável, outro grupo verá algo agradável.

Exemplo: concentrar-se durante algum tempo na visão de uma flor, a ponto de poder descrevê-la depois, a pedido do professor; a visão de uma paisagem, pormenores da mesma, luz, etc.

Outros grupos poderão se concentrar na audição de: canto de passarinho, sinos tocando, barulho de chuva, etc., enquanto outro grupo se concentra no tato: sentindo, por exemplo, a aspereza do tronco de uma árvore, o pelo de um animal, com as sensações correspondentes ao agradável ou desagradável do toque.

Aplicação

Pesquisa-se em textos de diversos autores a cena que pode ser usada como exercício de concentração de sentidos: em *Os Cegos* (CT n.º 24) de Ghelderode — o tato e o ouvido; em *Noé*, de André Obey e *Embarque de Noé*, a sensação da chuva caindo nas mãos; em *Macbeth* — a sensação de contato com o sangue nas mãos; em *Derradeira Ceia* (CT n.º 59) o sentido da audição aguçado pelo escuro, quando esperam a chegada de Lampião.

Material

Além do espaço, que deve ser adequado às atividades de exercício do teatro escolar, o material que será usado nesses brinquedos é importante. Para as crianças principalmente esses objetos coletados aqui e ali são de muita importância para sua motivação. É claro que não se trata de roupas confeccionadas para montagem de peças de verdade, mas sobras de panos, xales velhos, lençóis velhos, casacos usados, saias e túnicas, chapéus, sapatos e tudo aquilo que se poderia jogar fora por ser imprestável para o uso normal. Os acessórios também têm muita importância: revólver de brinquedo, pedaços de pau para fingir de espada, sacolas e bolsas usadas, guarda-chuva, pandeiros, pratos, atabaque, apitos, pedaços de papelão para improvisar um escudo, cordas, cintos, lenços de cabeça — tudo terá sua utilidade no jogo, desde que o exercício não exija a absoluta falta de objeto, por exemplo, para se treinar a perfeição do gesto, como tomar café sem a xícara para poder treinar a decomposição dos mínimos movimentos da mão.

Será conveniente ter um caixote ou caixa grande de papelão para aí guardar os acessórios e trapos que serão usados nas improvisações.

As máscaras também têm aplicação, podendo ser improvisadas de papelão, ou com caixas. As máscaras de carnaval poderão ser adaptadas e transformadas colando-se fios de barba, de rafia, sisal ou lã, cabelos de pano ou de papel.

Cada aluno poderá improvisar o seguinte material:

- 1 chapéu de Tabarin — que é apenas uma aba de chapéu de feltro ou de palha, sem a copa, que se adapta conforme a maneira de colocá-lo na cabeça em chapéu de bandido, chapéu de três bicos, boné, chapéu de Napoleão etc.

1 máscara improvisada de cartolina ou 1 de carnaval adaptada, à qual se acrescentam um nariz grande, bigodes, etc.

1 paletó velho ou camisa usada.

1 saia longa ou calças de brim.

1 pedaço de pano de 1m² para servir de lenço ou xale.

Cada aluno terá a imaginação e o trabalho de adaptar esses elementos ao seu gosto ou conforme a necessidade do momento.

Os bichos e personagens fantásticos também poderão ser construídos da mesma maneira.

Camelo: para se criar um camelo basta 2 meninos, um segurando a cintura do outro, cobertos por uma toalha ou pedaço de estopa, o da frente segurando uma vara na ponta da qual está uma cabeça de camelo improvisada com pano e papel.

Elefante: o mesmo processo, com a diferença que o menino da frente poderá aproveitar a própria cabeça, coberta com um pano e olhos de cartão colado, com uma tromba na extremidade para fazer a máscara do animal. A cabeça do elefante também poderá ser improvisada com uma caixa de papelão (sapatos), acrescentando-se as grandes orelhas e a tromba (um canudo de cartolina).

Ema ou *avestruz:* será uma criança com o tronco e a cabeça envoltos num pedaço de pano segurando uma vara ou canudo em cuja ponta se vê a cabeça da ave feita de cartolina pintada (bico e olhos); pode-se acrescentar um espanador para fazer o rabo; as pernas serão nuas.

Um *leão*, ou *dragão:* poderá ser construído com alguma imaginação e alguns pedaços de pano e cartolina.

VIRGINIA VALLI

(*) Sobre confecção de máscaras, cons. os CT ns. 21, 24 e 29.

VENTOINHA

Monólogo de Coelho Netto

Personagem:

Carlos, 12 anos. Maneiras pretensiosas.

Sala

Entra vagorosamente sobraçando um volume, embebido na leitura de uma revista ilustrada. Detém-se em meio da cena. Com um momo, meneando a cabeça em aceno negativo.

CARLOS — Não! Não vão bem. Nesse andar dão com os burros n'água. Falta-lhes uma cabeça, um Napoleão. Esta guerra está a pedir um gênio como Alexandre, César ou Napoleão. Assim não vai. É pena que eu seja ainda tão criança. Ah! se eu fosse homem e eles me confiassem o comando das tropas. . .! (*Sem deixar a revista mete a mão no bolso e tira uma touca de criança com a qual esponja o rosto. Sentindo-lhe a aspereza das rendas*) Que é isto? Uma touca! Esta minha cabeça! Que hei de fazer? É de família. Meu tio Serapião era tão distraído que, querendo estudar medicina, para que tinha grande vocação e dedo, matriculou-se na Escola Politécnica e, quando se formou, em vez de exercer a engenharia, abriu um consultório receitando aos doentes fórmulas algébricas e resolvendo casos de cirurgia com uma das quatro operações.

Lembro-me ainda de lhe haver ouvido afirmar que o que havia de melhor para a coqueluche era um cosimento de raiz quadrada. Se o não tivessem recolhido ao hospício a medicina seria hoje um ramo das matemáticas superiores. Deram-no por doido, a ele, um sábio!

Que se há de fazer? É o destino de todos os grandes homens, os eternos incompreendidos. (*Com fingida modestia*) Eu, por exemplo. Quem há aí que me entenda? Ninguém!

Mamãe conta que, desde pequenino, de mama, fui sempre tão distraído que trocava a noite pelo dia, não a deixando pregar olho um segundo. Por isso fui desmamado antes de completar oito meses. Comecei a sofrer muito cedo, mais cedo do que meu tio. (*Com ênfase*) A distração é o desprendimento do espírito. O homem distraído eleva-se do mundo material, abandona a terra pelo espaço, despreza as mesquinhas do plano inferior pelas

Preocupado com a formação dos jovens e a educação infantil, Coelho Netto escreveu uma série de obras de cunho cívico e moral. *A América, A Terra Fluminense, Contos Pátrios, Apólogos, Teatro Infantil, A Pátria Brasileira e Breviário Cívico*. Preocupado com a falta de textos para as representações escolares, escreveu pequenas cenas, monólogos e poesias para serem interpretados por crianças pois se revoltava ao ver “crianças reproduzindo as chalaças regamboleiadas que tanto depravam os nossos teatros”. Esses textos foram enfeixados num volume — *Teatrinho*, de onde tiramos o monólogo seguinte.

grandezas do Ideal, como a ave remonta em vôo altivo às nuvens. (*Pigarreia vaidoso*) Algumas vezes, sucede-lhe cair, como se deu com meu tio Serapião, mas se não cai vai longe! (*Outro tom*) No colégio os lentes, os bedéis, os colegas todos me tratam de “Ventoinha”. Pensam que me incomodo? (*Encolhe os ombros com indiferença*) Pois sim! Inveja! Se me distraio em uma conta, na análise de um trecho, na definição de uma regra é contar logo com a gargalhada. Os mediócrs não compreendem, nem podem compreender os espíritos de eleição. Aritmética, gramática, geografia, física, química... que valem baboseiras tais? O gênio não se prende a regras. O sol precisa de azeite ou de querosene para alumiar? Não! Alumia porque é sol. Assim o homem de gênio: sabe porque sabe. Não me preocupo com gramáticas e números e falo, escrevo, conto, faço tudo que quero. Colaboro em vários jornais e se os meus artigos não saem é por falta de espaço. Riem-se de mim quando não atino, de pronto, com o sujeito da oração. Ora um sujeito! Que é um sujeito? Não é que eu não saiba, é que me perco, distraio-me. Tenho tantos problemas na cabeça... Outra patacoada é a tal história dos pronomes. Francamente... Pois com tanta coisa séria que há na vida de um homem ter cabeça para cuidar de pronomes, colocando-os à direita ou à esquerda do verbo, lá porque a gramática assim entende.

Os pronomes que se arranjam, eu é que não hei de andar atrás deles, a dizer-lhes: “Cavalheiro, o seu lugar é aqui. Meu carô senhor... ali”, como quem distribui lugares à mesa. Eu faço com os pronomes o que papai faz com os amigos que vêm aqui jantar: senta-se e diz-lhes: “Sem cerimônia, estão em sua casa”. E eles arranjam-se. Depois, distraído como sou... Se não fossem as minhas distrações eu já estaria matriculado na Faculdade de Direito, porque o meu sonho é fazer um túnel que ligue o Distrito Federal a Niterói. (*Pausa. Sorrindo*) Ora, aqui está. Vêem? Um bacharel a fazer túneis... É a alma do meu tio Serapião. Isto é que me preocupa. Se eu me pudesse dominar firmando a atenção no que faço... Ah! Mas qual! O meu espírito é como um passarinho que se não aquieta em um ramo e só quer voar daí para ali, ao sol.

Abro um livro, ponho-me a estudar... De repente as letras começam a mover-se: crescem, põem-se a dançar, a correr e a página transforma-se em uma tela de cinema e, em vez de uma descrição geográfica, de uma

equação ou de um capítulo de história vejo uma fita e adormeço cansado. Porque essas fitas, quando são muito longas, fatigam os olhos e fazem dormir, não é verdade? No dia seguinte, na aula, é aquela certeza: nota má. A culpa é minha? Não. De quem é? (*Espalmando a mão na frente*) Disto! É do mundo de idéias que tenho aqui dentro. O futuro dirá quem sou e o que valho.

(*Olhando em volta*) Que vim eu fazer aqui? (*Procura lembrar-se*) Ah! Procurar o meu atlas. Onde o terei deixado? No colégio, com certeza. Também para umas terrinhas de nada um volume daquele tamanho. (*Põe-se a procurar pelos móveis e, abrindo um deles, descobre uma caixa. Com grande alegria*) Os meus soldados! Foi mamãe que os escondeu aqui no dia em que levei nota má em geografia. (*Penalizado*) Pobres prisioneiros de guerra! (*Outro tom*) É isto! Depois dizem que sou vadio. Toda a minha inclinação é para a guerra. Estudo batalhas, fico horas e horas à mesa combinando planos e, quando os vou executar, aparece José com a toalha, guardanapos, pratos, talheres, para por a mesa. Se desço ao jardim para cavar uma trincheira salta-me logo em cima Manuel: “Que não! Que tenha paciência, que não lhe esburaque os canteiros, não lhe estrague as plantas.” E estude-se! Só me querem de livros na mão. Os livros!... Cada qual para o que nasceu. Entendem que hei de ser médico! Cortam-me as asas e querem que eu vôe. Pois sim! Soltem-me! Deixem-me liberdade! Deixem-me ir para onde me chama a vocação, para onde me leva o gênio. (*Enlevado*) O gênio!

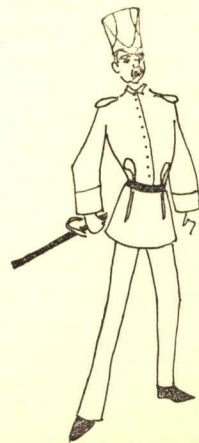
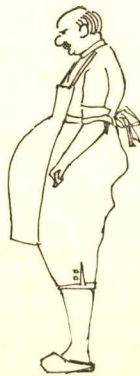
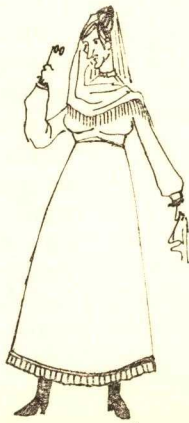
De repente, prestando atenção.

Vem gente! É mamãe, com certeza. (*Ao público*) Não digam que eu estive aqui a tagalera com os senhores, senão ela não me leva amanhã ao cinema. (*Arregalando os olhos*) E vai uma fita!... (*Senta-se, abre o livro que traz debaixo do braço e põe-se a declamar com ênfase*

Dai-me uma fúria grande e sonora,
E não de agreste avena ou frauta ruda
Mas de tuba canora e belicosa
Que o peito acende, e a cor ao gesto muda.

“O mistério de Martins Pena reside na segurança com que, do teatro estrangeiro, selecionou o que lhe seria útil na criação de um teatro brasileiro, e com que se livrou de tudo o que poderia impedir essa límpida brasilidade. Em forma, estilo e temática, o autor retratou o Brasil de sua época, querendo-o ver livre de pressões e influências estrangeiras, tanto em sua vida político-econômica quanto em sua vida cultural; e podemos afirmar tais idéias sem querer transformá-lo em nacionalista de momento, pois não era esse o espírito com que escrevia, mas antes com uma autêntica ternura pelas coisas e as gentes do país, no que elas têm de diferenciadas das coisas e das gentes de outros países. E com isso surge, inopinadamente, em meados do século 19, um autor de uma autenticidade brasileira que só agora principia a ter paralelos em nossa dramaturgia, e assim mesmo muito raros.”

SUGESTÕES DE CARLOS W. SILVEIRA
PARA OS FIGURINOS DE *CAIXEIRO DA TAVERNA*



O QUE VAMOS REPRESENTAR

O CAIXEIRO DA TAVERNA

COMÉDIA EM 1 ATO DE MARTINS PENA

PERSONAGENS:

MANUEL, primeiro caixeiro
ANGÉLICA, dona da casa
DEOLINDA, costureira
FRANCISCO, oficial de latoeiro
QUINTINO, sargento de fuzileiros
ANTÔNIO, caixeiro
JOSÉ, caixeiro, personagm muda.

Luís Carlos Martins Pena, nasceu no Rio de Janeiro em 1815 e faleceu em Lisboa em 1848. Considerado o “criador da comédia brasileira”, é conhecido como ‘o Molière brasileiro’

“A maior parte das peças de MP são antes farsas que comédias. Independentemente dessa denominação, que ele próprio lhes deu, a sua feição e estilo é de farsa. Ele exagera o feitiço cômico das situações e personagens, acumula o burlesco sobre o ridículo, manifestamente no intuito de melhor divertir, provocando-lhe o riso abundante e descomedido, o seu público. É tradição que o conseguiu plenamente. Ainda hoje se representam as comédias de Pena com o mesmo sucesso de franca hilaridade que lhe fizeram nossos pais. A mais de meio século de existência, lidas ou ouvidas, deixam-nos a impressão de representarem suficientemente no essencial e característico o meio brasileiro que lhe serviu de modelo e tema. E só talvez delas, em nosso teatro, se poderá dizer a mesma coisa.” (JOSÉ VERÍSSIMO)

A cena se passa na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1845

O teatro, na antecena, representa uma sala com portas laterais e duas no fundo, pelas quais se vê o interior de uma taverna com seu balcão onde estará um caixeiro e mais arranjos necessários — tudo distribuído de modo tal que fiquem bem à vista do espectador as pessoas de diferentes condições que entram na taverna durante a representação. De um lado e outro da sala, haverá algumas pipas, como é costume nas tavernas. No primeiro plano, à esquerda, uma escrivaninha apropriada ao lugar etc.

Cena 1

*Ao levantar do pano, Manuel
estará sentado à escrivaninha,
verificando contas.*

MANUEL, *continuando a somar* — E 4 são 10, e 9, 19, e 7, 26, soma tudo... duzentos e sessenta e oito mil trescentos e vinte réis... que deve o senhor Laurindo da Costa à Viúva Pereira, por gêneros comprados em sua taverna durante cinco meses. Este é bom pagador, dinheiro seguro. (*Pegando em outra conta*) O Major José Félix deve à Viúva Pereira, etc., cento e vinte e nove mil e oitocentos réis... Contem com este... dinheiro perdido... É isto, querem todos comer a boa manteiga, o queijo frescal, o gordo paio... É só mandar um bilhetinho: Sr. Manuel, mande-me isto; Sr. Manuel, mande-me aquilo; mas quando chega a ocasião de pagar as contas é que são elas. Este não paga, aquele desculpa-se, outro descompõe, quer dar no pobre cobrador... É um inferno! Ora, deste pobre major tenho pena. Mal lhe chega o soldo para pagar casa e educar quatro filhos que tem; mas, bem pensado, a venda de minha ama não é montepio militar. A nação que pague! (*Chamando*) Ó José? José?

Cena 2

*Entra um menino de dez anos,
de calça e mangas de camisa,
calçado de tamancos e muito
sujo.*

MANUEL — Toma estas contas, vai cobrá-las. Os nomes aí estão.

(*Dá um maço de papéis.*) Se algum dos devedores não quiser pagar, dize-lhe que mandarei por no *Jornal do Comércio*. Anda, vai. (*O menino sai*) É o que se vê — tudo anda pingando. (*Levantando-se*) É boa! Quem come, pague! E quem não pode pagar, não coma... Ó Sr. Antônio? Sr. Antônio?

ANTÔNIO, (dentro) — Senhor
MANUEL — Chegue cá.

Cena 3

MANUEL *a Antônio, que entra do mesmo modo que José* — Chegou a pipa de aguardente, que se foi buscar ao Trapiche da Ordem?

ANTÔNIO — Já, sim senhor.

MANUEL — Pois recolha-a, e logo à noite tempere-a com quatro barris de água.

ANTÔNIO — Sim senhor.

MANUEL — Os direitos estão cada vez mais subidos, e como não podemos encurtar as medidas, aumentemos o líquido... Em que estado estão aquelas pipas de vinho de Lisboa?

ANTÔNIO — Ambas pelo meio.

MANUEL — Pois acabe de as encher com água fresca e bote-lhe dentro dois engaos de bananas e uma porção de pau-campeche para lhe dar a cor e tom; e quando o vender, diga aos fregueses que é vinho superior da Companhia do Alto-Douro.

ANTÔNIO — Sim senhor.

MANUEL — E não se esqueça de pendurar à porta este letreiro. (*Tira de sobre a carteira um rótulo com letras grandes, que digam: ÚNICO*

DEPÓSITO DA COMPANHIA DO ALTO-DOURO). O público deixa-se levar por estas imposturas. Pode ir. (*Antônio sai com o rótulo*).

Cena 4

MANUEL e depois FRANCISCO

MANUEL — Estou fatigado! Muito custa dirigir-se uma venda bem afreguesada como esta. Mas, ah, se eu dela fosse dono, outro galo cantaria... Há seis anos que cheguei do Porto e ainda sou caixeiro. É verdade que sou primeiro caixeiro da taverna da viúva de meu amo, mas o que é isto para mim? Para mim, que sou ambicioso? Sim, uma ambição roedora me estraga a alma. Dorme e acorda comigo, não me deixa um só instante tranqüilo; traz-me em delírio, confunde-me as idéias. Ah, quantas vezes tenho eu vendido aguardente do Reino, lingüiças por paios e cebolas por alhos! Ambição, horrível martírio, quando te verei eu satisfeita? (*Entra Francisco*)

FRANCISCO — Adeus, Manuel.

MANUEL — Como estás, Chico?

FRANCISCO — Vamos remando contra a maré.

MANUEL — Chico, tu és bem feliz!

FRANCISCO — Eu? Estás enganado, no mundo não se pode ser feliz sem dinheiro, e eu não o tenho.

MANUEL — Trabalha e terás.

FRANCISCO — Trabalha! Sou, como bem sabes, oficial de latoeiro, e já por muitas vezes te tenho dito o que presentemente ganha um oficial de latoeiro. Olha, Manuel, minha avó dizia que no tempo dos vice-reis e mesmo no tempo de el-rei, qualquer

que tivesse um ofício ganhava a vida e ainda juntava dinheiro. Agora o caso é outro.

MANUEL — Deixa-te disso.

FRANCISCO — Ora, dize-me, o que pôde fazer um pobre latoeiro do país, quando a rua do Ouvidor está cheia de latoeiros e lampistas franceses? Meu caro, se não fossem as seringas que fazemos para os moleques brincarem o entrudo, não sei o que seria de nós.

MANUEL — Se vocês trabalhassem tão bem como eles...

FRANCISCO — É um engano, é uma mania, e todos vão com ela; é obra estrangeira, e basta! Não se vê por esta cidade senão alfaiates franceses, dentistas americanos, maquinistas ingleses, médicos alemães, relojoeiros suíços, cabeleireiros franceses, estrangeiros de todas as seis partes do mundo. E resistam os artistas do país, se são capazes, a essa torrente! Porém, meu pai é que é o culpado de estar eu hoje como estou.

MANUEL — Como assim?

FRANCISCO — Em lugar de ensinar-me o seu ofício, como ensinou-me, podia ter-me mandado para S. Paulo estudar leis. Bem podia estar deputado.

MANUEL — Ah, ah, ah! Deste modo podemos ser tudo...

FRANCISCO — Manuel, tu és filho de Portugal e não estás bem ao fato da nossa Constituição. Ela diz: *A lei é igual para todos*. Isto quer dizer que todos podem ser tudo.

MANUEL — Ah, entendes assim?

FRANCISCO — No talento é que está a diferença. O homem de talento pode ser tudo quanto quiser, e tu bem sabes que eu tenho talento... Ainda ninguém pôde fazer, como eu,

uma seringa de entrudo que esguiche água mais longe.

MANUEL — Ora, Chico! (*Sorrido-lhe*)

FRANCISCO — Olha, Manuel, não sei o que te diga; às vezes custa mais fazer-se uma seringa de esguicho do que certas leis.

MANUEL — Estás hoje pregador.

FRANCISCO — Estou zangado; tu és feliz.

MANUEL — Feliz?

FRANCISCO — Há oito meses que teu amo morreu e a viúva não poderia continuar com a taverna aberta sem o teu auxílio. Eras o único como primeiro caixeiro, que sabia das transações do defunto.

MANUEL, *à parte e concentrado* — E ainda sou caixeiro.

FRANCISCO — Manuel, um negócio aqui me traz. És meu amigo, devo comunicar-to, até porque és nele interessado.

MANUEL — Interessado? E como?

FRANCISCO — Estou resolvido a casar-me.

MANUEL — Queres-me dar interesse no teu casamento?

FRANCISCO — Não. A mulher escolhida por mim é tua ama.

MANUEL — Minha ama?

FRANCISCO — Ela mesma, e tenho razões para supor que lhe não sou indiferente.

MANUEL, *pegando-lhe no braço* — Chico, és meu amigo?

FRANCISCO — Duvidas? Experimenta.

MANUEL — Desiste desse casamento.

FRANCISCO — Que eu desista? E por que?

MANUEL — Porque? Não te posso dizer.

FRANCISCO — Percebo... Queres-te casar com ela. Pois bem, mostrarei que sou teu amigo. Casa-te; tens mais direito do que eu... já estás em casa.

MANUEL, *abraçando-o* — Obrigado, amigo.

FRANCISCO — Pois bem, casar-me-ei com a nossa vizinha Deolinda.

MANUEL — Chico, tu não te casarás com a Deolinda!

FRANCISCO — Hem?

MANUEL — Digo-te que não casarás com ela.

FRANCISCO — Essa agora é melhor. E porque não me casarei?

MANUEL — A Deolinda já está casada.

FRANCISCO — Casada? E com quem?

MANUEL, em voz baixa — Comigo.

FRANCISCO — Contigo? Mas que diabo de trapalhada é essa? És casado e queres casar?

MANUEL — Chico, olha atentamente para mim.

FRANCISCO — Estou olhando.

MANUEL — Vês em mim um homem profundamente ambicioso.

FRANCISCO — Tu?

MANUEL — Sim, eu! E de uma ambição tão frenética, que me levará à sepultura se a não vejo realizada... De uma ambição ambiciosa!

FRANCISCO — Tu me assustas! Acaso queres ser major da Guarda Nacional?

MANUEL, *com desprezo* — Não.

FRANCISCO — Chefe de legião?

MANUEL — Não.

FRANCISCO — Tenente-general?

MANUEL — Não.

FRANCISCO — Conde? Marquês? Ministro?

MANUEL — Não.

FRANCISCO — Manuel, Manuel, que queres tu ser?

MANUEL, *com mistério* — Sócio de minha ama!

FRANCISCO, *rindo-se* — Ah, ah! E só isso?

MANUEL — Só, dizes tu? E que felicidade pode haver no mundo maior para mim? Ah, não sabes que satisfação será a minha, quando escrever em uma conta: Fulano deve a Manuel Pacheco e Viúva Pereira a quantia de tanto, por gêneros comprados em sua venda. Sua, amigo, sua! Ela será também minha!

FRANCISCO — Enfim, cada um tem lá ambição a seu modo.

MANUEL — E ainda sou caixeiro! Caixeiro! Sabes tu o que é um caixeiro? É um traste que paga imposto à Câmara Municipal, como qualquer carruagem ou burro.

FRANCISCO — Mas não vejo porque não queres que eu case com tua ama.

MANUEL — Não vês?

FRANCISCO — Logo que estiver casado, prometo dar-te sociedade.

MANUEL — Sabes tu se ela te ama?

FRANCISCO — Julgo que não lhe sou indiferente.

MANUEL — Pois digo-te que ela não te ama, porque ama-me.

FRANCISCO — A ti?

MANUEL — E de uma maneira desesperada e danada. Amigo, Deus te guarde de amor de mulher velha; é pior do que carrapato em orelha de

burro. Compreendes agora a minha posição?

FRANCISCO — Ainda não muito bem.

MANUEL — Por amor — maldito amor! — casei-me em segredo com Deolinda; nem o seu próprio irmão, o Sargento Quintino, o sabe. Pensa agora o que será de mim, se minha ama desconfiar que a desprezei por causa de outra mulher... Raivosa, expulsar-me-á desta casa e minhas esperanças serão malogradas. É preciso enganá-la até o dia em que assinarmos a escritura de sociedade.

ANGÉLICA, *dentro* — Manuel?

MANUEL — Ela que me chama! Vai-te embora!

FRANCISCO — Adeus, e estimo que sejas bem sucedido.

MANUEL — Nem palavra...

FRANCISCO — Fica descansado (*Sai*)

Cena 5

MANUEL e depois ANGÉLICA

MANUEL — Ela aí vem. Estou frio! Ai, que bocado amargoso! Ei-la.

ANGÉLICA, *entrando* — Manuel?

MANUEL — Senhora minha ama?

ANGÉLICA — Ah, já estava inquieta...

MANUEL — Oh, isso é bondade de minha ama. Trabalhava.

ANGÉLICA — Não quero que trabalhes tanto, que podes adoecer. Far-me-ias muita falta.

MANUEL — Ninguém faz falta.

ANGÉLICA — As pessoas como tu fazem sempre falta.

MANUEL, *à parte* — Temo-la!

ANGÉLICA — Não se encontram muitos caixeiros como tu.

MANUEL — Oh, minha ama, dá licença que vá ver aquilo lá pelo balcão como vai.

ANGÉLICA — Espera! Tens sempre tanta pressa quando falo contigo...

MANUEL — Acudir às minhas obrigações.

ANGÉLICA — Já te disse que não quero que te mates. Não acharei outra pessoa com as tuas qualidades.

MANUEL — Oh, minha ama, não mereço.

ANGÉLICA — Mereces tudo. A experiência do mundo tem-me feito conhecer os homens.

MANUEL, *à parte* — Que tal a experiência?

ANGÉLICA — É todo o meu cuidado zelar a tua saúde.

MANUEL — Tanta bondade!

ANGÉLICA, *suspirando e olhando para ele* — Ai, ai!

MANUEL — Minha ama, sente alguma dor?

ANGÉLICA — Não.

MANUEL, *à parte* — O caso está mau.

ANGÉLICA — Manuel, uma cousa te quero eu pedir.

MANUEL — É uma ordem que recebo.

ANGÉLICA — Espero que não frequentes certas ruas desta cidade e que, sobretudo, não arranches para essas patuscadas dos domingos que fazem os caixeiros no Jardim Botânico, nos canos da Carioca e nas Paineiras. Tens visto o resultado.

MANUEL — Nunca gostei desses pagodes.

ANGÉLICA — Nem deves do mesmo modo frequentar os bailes mascarados.

MANUEL — Bailes? Não sei dançar.

ANGÉLICA — Manuel, nos bailes mascarados não se dança, joga-se! Dever-se-iam antes chamar jogos mascarados, ou outro nome que eu não quero dizer. Aí é que a perdição é certa... E o jogo tem levado muita gente boa à força; vê lá se queres também...

MANUEL — Morrer enforcado? Nada!

ANGÉLICA — Tu morreres? Ah! (*Chegando-se para ele*) O que seria de mim, quero dizer, da minha venda, Manuel? Não fales em morrer. (*Pegando-lhe na mão*) Eu te seguiria...

MANUEL, *à parte* — Oh, homem, até depois de morto!

ANGÉLICA, *caindo em si, à parte* — Ia traindo-me! (*Alto*) Digo-te isto, porque se me faltares, o meu negócio vai por água abaixo.

Cena 6

MANUEL, ANGÉLICA e QUINTINO
com farda de sargento de fuzileiros.

QUINTINO, *entrando* — Licença?

MANUEL, *à parte* — Abençoada visita!

ANGÉLICA — Quem é?

QUINTINO — Um criado.

MANUEL, *reconhecendo-o e à parte* — Oh, diabo, é o irmão de minha mulher e meu cunhado sem o saber!

ANGÉLICA — Deseja alguma coisa?

QUINTINO — Dous dedos de conversa ali com o Sr...

MANUEL — Comigo?

QUINTINO — Sim senhor.

MANUEL — Pois vamos cá para fora.

ANGÉLICA — Espera, Manuel, onde vais?

QUINTINO — Podemos falar aqui mesmo.

MANUEL, *à parte* — Eu tremo...

QUINTINO, *pondo a barretina à cabeça, de lado* — Dizem neste quartirão que o senhor namora minha irmã.

MANUEL — Não há tal.

ANGÉLICA — Como é lá isso?

MANUEL, *à parte* — Estou arranjado...

QUINTINO — Foi a primeira notícia que hoje tive, assim que cheguei da Praia Vermelha. O sapateiro da esquina disse-me...

ANGÉLICA, *enfurecida* — Como é isto, Manuel?

MANUEL — O senhor está enganada (*Para Angélica*) Não sabe o que diz, está bêbado.

QUINTINO — O sapateiro da esquina disse-me que o viu entrar ontem à noite lá.

ANGÉLICA — Entrar lá?

MANUEL — E o que prova isso?

ANGÉLICA — O que prova? E esta!

MANUEL — Sua irmã não cose para fora?

QUINTINO — Cose sim senhor, e com muita honestidade.

MANUEL — Pois então? Mandei fazer por ela umas camisas e fui

ontem ver se estavam prontas; se quiser, vá perguntar-lhe.

QUINTINO — Se foi só por isso, o caso é outro...

MANUEL — E por que mais havia de ser? Importo-me cá com sua irmã? O que tenho eu com sua irmã? Faça lá caso dela? (*À parte*) E não me quer deitar a perder?

ANGÉLICA — Manuel!

MANUEL — Deixe-me.

QUINTINO — Está bom, homem.

ANGÉLICA — Manuel!

MANUEL — Estou zangado! Assim se desacredita ao homem de bem.

QUINTINO — Em uma palavra, não a namora?

MANUEL — Vá-se com todos os diabos você, seu irmão e toda a sua parentalha.

QUINTINO — Mais respeito!

MANUEL — Pois não me esquite a cabeça! Ora, não tenho eu mais que fazer! Deixar de cuidar nos interesses de minha boa ama, para namorar sua irmã. Era o que me faltava... Diga ao sapateiro que vá conversar com os defuntos. Irra!

QUINTINO — Basta. Como não se importa com ela...

MANUEL — Nem com você, só barbaças!

QUINTINO, *puçando da espada* — Barbaças? (*Manuel corre para trás de Angélica*)

ANGÉLICA, *para Quintino* — Senhor!

QUINTINO — Barbaças? Eu te ensinarei.

ANGÉLICA — Senhor sargento...

QUINTINO — Deixe-me sangrá-lo.

MANUEL, *à parte* — Quer fazer a irmã viúva...

ANGÉLICA, *para Quintino* — Tranqüilize-se, embainhe essa espada.

QUINTINO, *para Manuel* — Já eu te rezava por alma. Respeito as senhoras, é o que te salva.

MANUEL, *à parte* — Belo cunhado!

ANGÉLICA — O senhor sargento pode ficar descansado; o sr. Manuel, meu primeiro caixeiro, não é capaz de desinquietar sua irmã.

MANUEL — Que dúvida!

ANGÉLICA — Tem outras coisas em que cuidar.

MANUEL — Sim, tenho outras muitas cousas. (*Assim dizendo, pega na mão de Angélica e beija*).

ANGÉLICA, *pondo a mão sobre o coração* — Ah!

QUINTINO — Muito estimo, porque tenho cá certas vistas a seu respeito... Quero casá-la...

MANUEL, *à parte* — Casar minha mulher!

QUINTINO, *continuando* — ...com o alferes de minha companhia.

MANUEL — Casá-la com o alferes?

QUINTINO — Sim. E tem que dizer?

MANUEL — Casá-la!

ANGÉLICA — E o que tens tu com isto?

MANUEL, *constrangendo-se* — Nada, nada! (*À parte*) E então! (*Alto*) Pode casá-la com quem quiser. (*À parte*) O diabo é se ela se esquece que está casada comigo...

QUINTINO — Meu menino, esta espada corta muito bem orelhas... E guarde-vos Deus. (*Sai*)

Cena 7

MANUEL e ANGÉLICA

MANUEL — Ora, aí está como se bota um homem a perder. Vem o diabo de um Ferrabrás destes provocá-lo.

ANGÉLICA — É um desaforo!

MANUEL — Se não fosse o respeito que tenho a esta casa, tinha-lhe atirado com aquela pipa à cabeça.

ANGÉLICA — Soldado de tarimba!

MANUEL — Case lá a irmã com quem quiser.

ANGÉLICA — Mas tu te surpreendeste, quando ele disse que a ia casar com o alferes.

MANUEL — Foi surpresa de compaixão. Quem pode ver de sangue frio entregar-se uma pobre menina daquelas a um extravagante como é o alferes?

ANGÉLICA — É extravagante?

MANUEL — Xi, como não faz idéia! Já foi coronel, e por causa de sua má cabeça tem descido de postos; breve estará soldado raso. Mas deixá-lo...

ANGÉLICA — Assim o querem, assim o tenham. Tratemos de nós.

MANUEL, *à parte* — Ai!

ANGÉLICA — Manuel, eu estou resolvida a dar sociedade nesta minha venda a certa pessoa...

MANUEL, *à parte* — Meu Deus!

ANGÉLICA — Uma mulher, por si só, pouco representa. Que dizes do meu projeto?

MANUEL — Que só resta-me sair desta casa.

ANGÉLICA — Sair de minha casa?

MANUEL — Enquanto sois dela única senhora, sirvo com prazer; mas

quando tiverdes um sócio, um homem estranho, não posso, não devo.

ANGÉLICA, *sorrindo-se* — Não sejas tão precipitado; espera um instante. Eu vou lá dentro escrever um papel; não te digo mais nada... Lerás... Espera, Manuelinho, espera; lerás... (*Sai*)

Cena 8

MANUEL *só e depois* DEOLINDA

MANUEL — Será possível? Ouviram bem meus ouvidos suas palavras? Espera, Manuelinho, espera e lerás. Ó dita! Ó fortuna! Serei sócio! Sócio! Oh, o prazer sufoca-me; daqui a uma hora já não serei caixeiro; vou andar de cabeça levantada, orgulhoso, ufano... Sócio! Palavra mágica! Ninguém, ninguém no mundo perturbará — a minha felicidade.

DEOLINDA, *entrando* — Manuel?

MANUEL — Oh, que havia-me esquecido de minha mulher!

DEOLINDA — Ouve...

MANUEL — Vai-te embora!

DEOLINDA — Hem?

MANUEL, *empurrando-a* — Vai-te embora, vai-te embora, diabo!

DEOLINDA — Assim me recebes? Queres que me vá?

MANUEL — Sim, sim.

DEOLINDA — Sabes que mais? Isto assim não pode durar... É preciso que declares o nosso casamento.

MANUEL, *com cólera e falando baixo* — Desgraçada, cala-te, cala-te!

DEOLINDA — Se és meu marido...

MANUEL, *tapando-lhe a boca com a mão* — Cala-te ou meto-te esta mão pela boca dentro.

DEOLINDA, *chorando alto* — Hi! Hi! Hi!

MANUEL, *raivoso e falando entre os dentes* — Olha que te mato!

DEOLINDA — Hi! Hi! Hi!

MANUEL, *na maior aflição* — Se minha ama chega estou arranjado! (*Raivoso*) Mulher! (*Indo espiar à porta*) Hoje me perco! Ainda estará escrevendo? (*Com ternura*) Deolinda...

DEOLINDA — Hi! Hi! Hi!

MANUEL — Deolinda, não chores, tem compaixão de teu marido que tanto te ama.

DEOLINDA — Deixe-me Hi! Hi! Hi!

MANUEL, *à parte* — Se a velha chega... (*Para Deolinda*) Amanhã ou depois tudo declararei, mas hoje, oh!

DEOLINDA — E até lá, meu irmão estará maltratando-me e atrapalhando-me para que eu me case com o alferes.

MANUEL — Mas tu não te casarás!

DEOLINDA — Quem sabe?

MANUEL — Quem sabe? Isso são graças? Vê lá...

DEOLINDA — Tenho muito medo do meu irmão, e demais, meu marido está tão misterioso... Não quer declarar-se...

MANUEL — E julgas que não tenho razões para assim fazer? Deolinda, minha cara Deolinda, escuta-me. Minha ama quer dar-me sociedade nesta venda, mas se ela souber que estou casado, tudo desfará.

DEOLINDA — E por que?

MANUEL — Ela julga que um homem casado não deve ter sociedade com outra mulher e nem pode dirigir com todo o cuidado uma casa como esta. A mulher, os filhos, a família... tomam tempo...

DEOLINDA — E logo que fores sócio...

MANUEL — Oh, então, declarar-me-ei...

DEOLINDA — Bem, esperarei, visto que esse é o motivo.

MANUEL — E que outro poderia ser? Não és tu a minha querida mulher? Dá-me um abraço e vai-te embora. Dá-me. (*Abre os braços para abraçar Deolinda. Angélica entra neste momento*)

Cena 9

ANGÉLICA *com um papel e os ditos*

ANGÉLICA — Manuel? (*Manuel, ouvindo a voz de Angélica, fica com os braços abertos na ação de abraçar Deolinda*)

DEOLINDA — Ah!

ANGÉLICA — O que é isto? Com os braços abertos?

MANUEL, *confuso* — Estava mostrando o comprimento dos braços, para medida das camisas.

ANGÉLICA — Ah, a senhora é a sra. Deolinda, que cose para fora e com muita honestidade?

DEOLINDA — Uma sua criada.

ANGÉLICA — E que vem em pessoa tomar medida aos fregueses... em suas próprias casas... e tudo com muita honestidade?...

MANUEL, *à parte* — Elas pegam-se! (*Alto*) Minha ama!

DEOLINDA — Minha senhora, a honestidade guarda-se em toda a parte quando se é *honesto*; e quando não se é...

MANUEL, *para Deolinda* — Deolinda!

DEOLINDA, *continuando* — ...mesmo sem que seja necessário sair-se de casa, praticam-se atos que envergonham...

ANGÉLICA — O que?

MANUEL, *para Deolinda* — Calafê!

DEOLINDA — ... e dizem-se palavras indignas de uma senhora de bem...

ANGÉLICA — A menina fala comigo?

DEOLINDA — ... e só próprias de uma vendelhona!

ANGÉLICA — Insolente!

MANUEL — Minha ama!

ANGÉLICA — Já desta porta para fora... Já!

DEOLINDA, *com zombaria* — Ofendi a duquesa?

ANGÉLICA, *querendo ir sobre ela* — Desavergonhada!

MANUEL, *retendo-a* — Prudência!

DEOLINDA — Será ela...

MANUEL, *afastando-as* — Prudência... Senhora minha ama! Sra. Deolinda!

ANGÉLICA — Deixa-me ensinar esta malcriada!

DEOLINDA — Malcriada será ela, velha de uma figa!

ANGÉLICA — Velha? (*Angélica e Deolinda forcejam para ir uma contra a outra*)

MANUEL, *para Deolinda, enganando-se* — Senhora minha ama! (*Para Angélica, do mesmo modo*) Deolinda! Diabo!

Cena 10

FRANCISCO e os ditos

FRANCISCO — Então, o que temos?

MANUEL — Prudência que aí vem gente.

FRANCISCO — Senhora D. Angélica... (*À parte, vendo Deolinda*) Deolinda por cá? Mau!

ANGÉLICA — Sr. Francisco, isto é um horror, um desaforo! O sr. Manuel traz as suas costureiras — costureiras! — para casa e elas vêm insultarem-me.

MANUEL — Eu, Senhora, minha ama? Eu, Manuel Pacheco? Pois bem, hoje mesmo sairei desta casa.

ANGÉLICA — Saires de minha casa?

MANUEL — Desconfiam de mim... Que faço aqui? Não faço nada. Vou-me, vou-me com cem mil milhões de diabos!

ANGÉLICA — Manuel!

MANUEL — Adeus, senhora.

ANGÉLICA, *retendo-o* — Não, tu não sairás... não posso... meu negócio não pode estar sem ti.

MANUEL — Deixe-me!

ANGÉLICA — Não! Sr. Francisco, ajude a segurá-lo.

FRANCISCO — Então, Manuel, que é isto?

DEOLINDA — Desgraçada de mim! Ela o ama! (*Vai a sair pelo fundo*)

ANGÉLICA — Manuel, Manuel, não me abandones...

Cena 11

QUINTINO e os ditos

QUINTINO, encontrando-se à porta com Deolinda — Espere lá.

ANGÉLICA — Quem é?

MANUEL, *à parte* — Meu cunhado...

FRANCISCO, *à parte* — Temos!

QUINTINO, *trazendo Deolinda para a frente* — Preciso de uma explicação.

DEOLINDA — Deixa-me?

ANGÉLICA, *para Quintino* — Mas o que é isto, senhor?

MANUEL — Sim, o que é isto? Assim se entra por uma casa?

QUINTINO, *para Deolinda, sem dar atenção aos mais* — Não estavas em casa. Muito estimo encontrar-te aqui. É preciso que todos me ouçam: Deolinda, disseram-me que tu te casaste ocultamente...

DEOLINDA — Eu?

MANUEL, *à parte* — Mau!

ANGÉLICA — Casada!

QUINTINO — Não procures enganar-me; estou bem informado.

DEOLINDA — Pois bem, confessarei: sou casada.

QUINTINO — Ah, confessas?

MANUEL, *à parte* — Estou perdido!

FRANCISCO, *à parte e ao mesmo tempo* — No que dará isto?

ANGÉLICA — É possível?

QUINTINO — Agora quero saber quem é teu marido.

DEOLINDA — Ah, ainda não sabe? Pois então pergunta ali ao sr. Manuel.

MANUEL — A mim?

ANGÉLICA, *ao mesmo tempo* — A ele?

DEOLINDA — Sim; diga a meu irmão quem é meu marido.

MANUEL — Que eu diga?

ANGÉLICA — Que horrível desconfiança... E esta escritura? (*Querendo rasgar o papel*)

MANUEL, *pegando-lhe na mão* — Espere!

DEOLINDA, *à parte* — O que eu ia fazendo?

MANUEL, *para Quintino* — Senhor sargento, eu queria guardar segredo, porque assim mo pediram; mas como o negócio está meio divulgado, falei. Fui padrinho do casamento...

ANGÉLICA — Tu?

MANUEL — E assim sei quem é o marido.

QUINTINO — E quem é?

MANUEL — O sr. Francisco.

FRANCISCO — Hem?

DEOLINDA — O que diz?

ANGÉLICA, *ao mesmo tempo* — O Sr. Francisco?

QUINTINO — Ah, o senhor é meu cunhado?

FRANCISCO — Eu, senhor?

MANUEL, *abraçando-se com Francisco* — Amigo, perdoa se falei... (*À parte para ele*) Salva-me, Chico, salva-me! (*Alto*) O negócio estava meio sabido... (*À parte*) Salva-me, Chico... (*Alto*) De que serviria ocultar mais tempo? (*À parte*) Dize que te casaste...

FRANCISCO — Mas, se tu...

MANUEL — Estás zangado porque falei. (*À parte*) Salva-me, Chico!

FRANCISCO, *à parte* — Tranqüiliza-te... (*Alto*) Enfim, como já se sabe, que remédio? Estou casado com a senhora... A senhora... é minha mulher... (*À parte*) Já que assim quer seu marido...

ANGÉLICA, *à parte* — Aqui há mistério...

QUINTINO — O que está feito, está feito. Lograram-me, Cunhado, aperta esta manopla. Quisera antes que a Deolinda se casasse com o alferes; mas, enfim, também és bom rapaz. Vou ao "Gradil" encomendar um jantar; há-de haver bebedeira grossa. Com licença da companhia; volto. (*Vai-se*)

MANUEL, *à parte* — Escapei de boas!

ANGÉLICA — Com que, o sr. Francisco é casado!

FRANCISCO — O homem sacrificasse, às vezes.

ANGÉLICA, *para Manuel* — E nunca me disseste nada.

MANUEL — Segredo de um amigo.

DEOLINDA — Que papel que faço eu aqui?

ANGÉLICA, *à parte* — Estou desconfiado; aqui engana-se alguém. Ah, se for a mim... (*Alto*) Manuel, vem comigo; o sr. Francisco quererá ficar só com sua mulher...

MANUEL — Só, com ela!

ANGÉLICA — E o que tem isso?

MANUEL, *à parte* — Pergunta o que tem... (*Alto*) Nada, nada!

ANGÉLICA — Pois segue-me. (*À parte*) Há mistério!

MANUEL — Eu vou. (*À parte, para Francisco*) Chico... (*Angélica sai. Manuel acompanha Angélica, fazendo sinais para Francisco*)

Cena 12

FRANCISCO e DEOLINDA

FRANCISCO — Pobre Manuel, a quanto obriga a ambição!

DEOLINDA — Belo marido tenho eu, que me entrega a outro.

FRANCISCO — Então, Sra. Deolinda, que me diz a esta? Deve-me estar agradecida; salvei seu marido.

DEOLINDA — Que marido! Envergonha-se de ter-me por mulher.

FRANCISCO — Não é vergonha, é medo.

DEOLINDA — Medo? Antes me tivesse casado com outro.

FRANCISCO — Não me quiseste a mim por marido...

DEOLINDA — Vou-me embora.

FRANCISCO, *retendo-a* — Espere.

DEOLINDA — Não posso mais estar aqui.

FRANCISCO — Devagar, não comprometa seu marido.

DEOLINDA — Deixe-me.

FRANCISCO — Sinto passos; aí vem ela. Dê-me um abraço. (*Abraça-a*)

DEOLINDA, *esforçando-se por sair de seus braços* — Senhor!

Cena 13

Os ditos, ANGÉLICA, seguida de MANUEL, que traz algumas gar-

rafas. *Param à porta vendo FRANCISCO abraçar DEOLINDA.*

FRANCISCO — Não se espante. Isto é por conta dele. Abrace-me que ela nos vê.

DEOLINDA, *vendo Manuel* — Ah, pois bem, abracemo-nos. (*Abraça-o*) Assim me vingarei dele.

FRANCISCO — Bravo! (*Abraçam-se*)

MANUEL, *à porta* — Isto não pode ser!

ANGÉLICA, *retendo-o* — E que te importa que o Sr. Francisco abrace sua mulher?

MANUEL — É indecente!

ANGÉLICA — Deixa-os lá e vem comigo. (*Vai atravessando a cena e sai. Manuel vai acompanhando Angélica*)

DEOLINDA, *correndo e retendo Manuel no momento deste sair* — Vem cá!

MANUEL — Traidora!

DEOLINDA — Ah, está zangado?

MANUEL — Abraçando-o!

DEOLINDA — Fiz muito bem; é para teu ensino.

FRANCISCO — Pateta, não vêes que era para melhor enganar tua ama?

MANUEL — Ah, era para isso? Perdoa-me, Deolinda. Chico, pega nestas garrafas. (*Dando-as a Francisco*) Se soubesses, Deolinda, o que tenho sofrido hoje!

FRANCISCO — Agora abracem-se.

MANUEL — Perdoa-me se te dei outro marido; era para nosso bem. Dá cá um abraço.

DEOLINDA, *abraçando-o* — Sou muito boa em perdoar-te (*Francisco,*

enquanto os dous se abraçam, desarmolha uma garrafa e bebe).

MANUEL — Minha mulherzinha, aperta!

Cena 14

ANGÉLICA e os ditos

ANGÉLICA, *da porta* — Que escândalo! Que escândalo! (*Francisco, Manuel e Deolinda ficam espantados*) Assim deixa abraçar sua mulher? E vê isso bebendo? Que imoralidade! Que escândalo!

FRANCISCO — Foi por distração e sede.

MANUEL — É minha afilhada... Sou padrinho e bem vê...

ANGÉLICA — Sim, é afilhada! (*Para Francisco*) O senhor, pelo que vejo, não é ciumento... E a menina... Está bonito!

FRANCISCO — Entre amigos não deve haver ciúmes — e quando há confiança na amizade, bebe-se.

ANGÉLICA — E dorme-se... Tem razão. Mas olhe que há muita gente que assim se perde pela confiança que tem nos amigos... (*À parte*) Eu saberei como isto é. (*Para Manuel*) Vai acabar de arrumar as garrafas.

MANUEL, *à parte para Francisco* — Cuidado com a bicha. (*Vai-se*)

ANGÉLICA, *para Francisco* — Tinha que lhe dar uma palavra... Mas ao senhor só.

FRANCISCO — Deolinda, vai-me esperar lá em casa.

DEOLINDA — Eu vou. (*A parte, para Francisco*) Diga a Manuel que lá o espero. (*Sai*)

Cena 15

ANGÉLICA e FRANCISCO e depois MANUEL e QUINTINO

ANGÉLICA, *à parte* — Hei-de saber como isto é... Empregarei um meio...

FRANCISCO — A Sra. D. Angélica está tão pensativa!

ANGÉLICA — E tenho motivos para isso. Sr. Francisco, é preciso que eu seja sincera com o senhor.

FRANCISCO — Há muito que isso desejo.

ANGÉLICA — O senhor tem-me dado a entender que minha mão lhe seria agradável...

FRANCISCO — Senhora...

ANGÉLICA — Não tenho correspondido às suas finezas, porque, enfim... uma mulher vexa-se... Esperava poder confessar um dia esse segredo, mas ah, enganei-me, enganei-me!

FRANCISCO — D. Angélica!

ANGÉLICA — Foi uma zombaria! Eu, que o amava...

FRANCISCO — A mim?

ANGÉLICA — Sim, ingrato, a ti.

FRANCISCO — Oh! (*À parte*) O Manuel que se arranje como puder, eu falo.

ANGÉLICA — A mim, semelhante traição! A mim, que já havia feito esta escritura de casamento, vê... Só o nome está em branco. O lugar era para o teu.

FRANCISCO — Dá-ma!

ANGÉLICA — Agora de nada serve. (*Quer rasgar*)

FRANCISCO — Não rasgue!

ANGÉLICA — Estás casado.

FRANCISCO — Casado! (*À parte*)
Leve o diabo o Manuel! (*Alto*) An-
gêlica, quem te disse que estava ca-
sado, mentiu.

ANGÉLICA — Mentiu?

FRANCISCO — Eu não estou ca-
sado.

ANGÉLICA — Não estás casado? E
quem é o marido de Deolinda?

FRANCISCO — Não lhe posso dizer,
mas juro-lhe que estou tão solteiro
como quando nasci. Eis-me a seus
pés! (*Ajoelha*) Dê-me essa promessa.

ANGÉLICA — Levanta-te. (*QUIN-
TINO aparece à porta do fundo e fica
surpreendido vendo Francisco aos
pés de Angélica*)

FRANCISCO — Não me levantarei
enquanto não me der a sua palavra
que me fará ditoso.

QUINTINO — O marido de minha
irmã aos pés de outra mulher?

ANGÉLICA — Lá de fora podem
ver-nos. . .

FRANCISCO — E que vejam! Não
serei eu seu esposo? (*MANUEL apa-
rece à porta da direita e, vendo Fran-
cisco de joelhos, fica estupefato*)

ANGÉLICA — Talvez, mas levanta-
te.

FRANCISCO — Não!

MANUEL — Muito bem! Muito
bem! Amigo falso!

FRANCISCO, *levantando-se* — Ah!

ANGÉLICA — Ah!

MANUEL — Muito bem!

FRANCISCO — Desculpa-me. . .
Ela me ama e eu também a amo.

QUINTINO, *que nesse tempo tem-
se aproximado, segura a Francisco
pela gola da jaqueta, dizendo* — Ah!
Tu a amas? E minha irmã, tua
mulher?

FRANCISCO — Ai!

QUINTINO — Assim a enganas,
patife?

FRANCISCO — Sua irmã não é mi-
nha mulher.

QUINTINO — Negas?

ANGÉLICA, *para Manuel* — Quem
é o marido?

MANUEL — Não sei. (*ANGÉLICA
toma a Manuel pelo braço. Quintino
faz o mesmo a Francisco. Todos fa-
lam ao mesmo tempo.*)

ANGÉLICA, *para Manuel* — Quem
é o marido? para que me enganaste?
Dize já, quero saber. Ah, não dizes?
Eu me vingarei! Não dizes, porque
tens medo? Ingrato, mal-agrado, eu
me vingarei, me vingarei.

MANUEL, *para Angélica* — Não
sei. . . Posso lá saber quem é o ma-
rido de todas as mulheres? Disse o
que me disseram; pode ser que me
engane. Senhora minha ama, deixem-
me, assim não nos enterremos.

QUINTINO, *para Francisco, a quem
ameaça com a espada* — Pensas que
assim hás de mangar com o Sargento
Quintino? Primeiro hei-de tirar-te as
tripas, pô-las ao sol. Enganar minha
irmã! Tira as mãos. . . enfio-te. . .
mariola. . . tira as mãos!

FRANCISCO, *esforçando-se para
sair das mãos de Quintino* — Deixe-
me, não sou seu cunhado, já lhe
disse. Ai, ai, não me mate! Ai, quem
me acode? Juro que não é minha
mulher! Ai, ai! (*Todos acabam gri-
tando*)

Cena Final

ANTÔNIO e JOSÉ, *armados de
achas de lenha, DEOLINDA e os
ditos*

ANTÔNIO, *entrando* — O que
aconteceu?

DEOLINDA — O que é, Quintino?

ANTÔNIO — Senhora minha ama!

DEOLINDA — O que foi?

QUINTINO, *para DEOLINDA* — O
que foi? Vim encontrar teu marido
aos pés desta senhora.

DEOLINDA — Meu marido de
joelhos a seus pés?

QUINTINO — Sim, dizendo que a
amava.

DEOLINDA, *indo para Manuel* —
Traidor!

MANUEL — Hem?

DEOLINDA — Assim é que me
guardavas fidelidade?

ANGÉLICA — Ah!

QUINTINO — Olha que te enganas!

DEOLINDA — Não, não me enga-
no; este é o meu marido.

QUINTINO — Seu marido?

ANGÉLICA, *ao mesmo tempo* —
Seu marido?

MANUEL, *à parte* — Ai, ai, ai!

FRANCISCO, *à parte e ao mesmo
tempo* — Pobre Manuel!

ANGÉLICA, *para Manuel* — Ah, tu
eras casado e enganavas-me!

DEOLINDA — A mim é que enga-
nava.

QUINTINO — Então, com todos os
diabos, quem é aqui meu cunhado?

MANUEL, *apontando para Fran-
cisco* — É ele! É ele!

FRANCISCO, apontando para Manuel, ao mesmo tempo — É ele! É ele!

QUINTINO, para Deolinda — Ambos?

ANGÉLICA — Espere, Sr. Sargento, que eu porei estas cousas em ordem. (*À parte, para Manuel*) Ingrato, tudo está explicado e eu me vingarei.

MANUEL — Minha ama!

ANGÉLICA, repelindo-o com gesto desprezador — Sr. Francisco, aqui está a escritura de nosso casamento. (*Dá-lhe o papel*)

FRANCISCO — Quanto sou ditoso!

MANUEL — Mas senhora . . .

ANGÉLICA, interrompendo-o — O sr. Manuel terá a bondade de procurar outro arranjo, porque hoje deixa de ser meu caixeiro. Tenho um marido e nele um sócio.

MANUEL — Um sócio! (*Para Francisco, na maior desesperação*) Amigo infiel e pérfido, és a causa da minha desgraça e perdição!

FRANCISCO — Eu, Manuel?

MANUEL — Sim.

FRANCISCO — Fiz o que pude por ti, fui marido de tua mulher . . . Tu és o culpado, eu não.

MANUEL, voltando-se para DEOLINDA — Então foste tu, mulher traidora!

DEOLINDA — Eu? Não guardei segredo? Queixa-te de ti, de mim, não.

MANUEL para Quintino — Então foste tu, barbaças do diabo!

QUINTINO, ameaçando-o — Passe de largo!

MANUEL, voltando-se para Angélica — Ou tu, carocha do inferno!

ANGÉLICA — Maroto! Já por esta porta fora e vai ser caixeiro de Belzebu!

MANUEL, como louco — Caixeiro, sempre caixeiro! Oh, afastem-se de mim que estou louco, desesperado, furibundo! Para longe! Serei sempre caixeiro, caixeiro, caixeiro! Pagarei sempre imposto, como uma saca de café, um burro, um cavalo. Não sou nada no mundo. Cortem-me esta cabeça, pendurem-na na porta do açougue. Sou um boi; paguei direitos na barreira. Sou um boi. (*Assim dizendo, principia a berrar como boi*)

TODOS — Manuel! (*Manuel berra*)

DEOLINDA — Meu Deus, está louco!

TODOS — Louco! (*Manuel berra*)

DEOLINDA — Que desgraça!

FRANCISCO, ao mesmo tempo — Coitado!

QUINTINO, ao mesmo tempo — Pobre homem!

ANGÉLICA, ao mesmo tempo — Faz-me pena!

MANUEL traz Antônio pelo braço para a frente do teatro — Antônio, eis-me de joelhos a teus pés. (*Ajoelha*) Lembra-te da amizade que nos uniu e faze-me o último favor. (*Abre a camisa*) Enterra-me no coração essa acha de lenha, traspassa-me o peito com ela. Não queres?

ANGÉLICA — Manuel!

MANUEL — Quem me chama?

ANGÉLICA — É tua ama! Manuel, esqueço-me da afronta que me fizeste e lembrar-me-ei somente dos serviços que me tens prestado . . . Serás nosso sócio, não é assim, Chiquinho?

FRANCISCO — Sim, serás nosso sócio.

DEOLINDA — Serás sócio! (*Manuel levanta-se pouco a pouco, como procurando fixar-se no sentido das palavras que lhe dizem*).

ANGÉLICA — Serás nosso sócio, ficarás conosco. Eu te perdôo.

MANUEL — Sócio! Ouviram bem meus ouvidos? Serei sócio! (*Caindo de joelhos e levantando as mãos para o céu*) Oh, meu Deus, está satisfeita a minha ambição! (*Todos falam ao mesmo tempo*).

DEOLINDA — Está salvo!

QUINTINO — Pobre sócio!

ANGÉLICA — Pobre Manuel!

FRANCISCO — Pobre amigo!

MANUEL — Serei sócio! (*Cai o pano*.)

II FESTIVAL PANAMERICANO DE TEATRO

(1973)

Durante o *Festival de Teatro Panamericano* realizado no Museu de Ciência e Indústria de Chicago em abril/1973, várias peças hispano-americanas foram apresentadas com o objetivo de alcançar a grande população de latino-americanos residentes e estudantes na área de Chicago. O professor Efrén del Castillo, antigo cenógrafo do Teatro Nacional de Cuba, foi o presidente do comitê e é diretor do Círculo Teatral de Chicago.

Na primeira semana do festival, o grupo da Indiana University North-west, *El Teatro Desengaño del Pueblo* foi o que obteve mais sucesso com improvisações dramáticas de um ato sobre a vida nos bairros de Chicago e sua abordagem meio folclórica e meio política da herança cultural dos latinos. Dirigido por Nicolás Kanellos, este foi o único grupo bem integrado não só em tema quanto em realização de seus membros: chicanos, portorriqueños, mexicanos e latinos do meio-oeste.

O *Teatro Desengaño del Pueblo* apresentou o seguinte programa: *El hombre y el hambre*, *Escuela*, *Baile*, *El frijol y la habichuela*, *La lechuga* e *El Alcalde*. Nesses pequenos e diretos exemplos, além da direção segura e da interpretação, há um desejo evidente de comunicar uma mensagem política urgente nos Estados Unidos, uma minoria presentemente em processo de reconsideração de seus valores e direitos sociais.

A segunda peça do festival não foi tão feliz, apesar de ser em três atos. *La Familia ejemplar*, de Monserrate Ramos, representou o teatro de Porto Rico. Foi realizada pela Academia de Teatro Hispano-Americana e dirigida pelo autor. Não concordamos com a inclusão no festival de uma peça que é um melodrama em três atos mal conectados e sobre tema de nenhuma importância. A ação se passa em Porto Rico no fim do século 19 e trata de

uma grande família cujos filhos abandonam a casa e sua mãe a fim de desenvolver talentos artísticos e profissionais. Reunem-se em casa no dia das mães para comemorar com um *show* de demonstração de seu talento. Termina com canto e dança. A ação deixou muito a desejar; era fraca, provincial sem um mínimo de disciplina necessária para demonstrar um certo grau de respeito ao público. A segunda semana do festival viu duas excelentes produções pelos estudantes de teatro do Loop City College de Chicago.

A peça colombiana, *Aqui También Moja La Lluvia*, de Frank Ramirez e Bernardo Romero Pereiro, é uma agri-doce consideração sobre a vida depois da morte. Passada num cemitério, a peça examina a vida depois da morte de um poeta, uma jovem, um antigo paraplégico e uma frustada dona-de-casa que procuram compensação de suas antigas vidas. O antigo paraplégico é um dos poucos que parecem ter encontrado liberdade após a morte pois não está mais confinado à cadeira de rodas. Enamora-se da jovem, mas esse amor é logo dificultado pela senhora que, tendo tido uma vida sem filhos, torna-se possessiva em relação a Eduardo e ciumenta da moça. A peça termina com a remoção do corpo de Eduardo do cemitério. O título da peça indica que não há paz após a morte.

Dois *Histórias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún, encerraram o festival. A produção, sensível e apurada desse absurdo exemplo da vida moderna foi apresentada com excelente direção e interpretação de Roberto Sapier. A narração ironicamente dramática, assim como a nova perspectiva em relação ao público que se viu apanhado entre o sofrimento dos personagens e a moldura impessoal e mecânica da ação. Muito do sentido de ambas as peças em 1 ato deve ser procurado no movimento febril dos personagens no palco. De fato eles parecem correr em todas as direções em sua luta diária sem nenhum resultado. Na primeira, um infeliz vendedor ambulante não pode continuar seu trabalho por causa de um abcesso de dente que o impede de anunciar sua mercadoria com o máximo vocal. Ele acaba sofrendo nas mãos do dentista cuja conta o faz perder a casa. Na segunda peça, outro "pobre coitado" é forçado a levar uma vida de cachorro a fim de ganhar a vida na desumanizada burocracia da moderna Buenos Aires. A obra termina com uma nota humanística, entretanto, quando a mulher do "cachorro" se recusa a dar à luz a um cachorrinho.

O Festival Panamericano, agora no seu segundo ano, é uma tentativa válida de melhorar a qualidade das apresentações teatrais para os latinos residentes e estudantes da área de Chicago. Espera-se que esse esforço continue para o futuro.

TERESINHA A. PEREIRA
NICOLAS KANELLOS

PROJETO DE FALSA REGULAMENTAÇÃO

Leio, com incredulidade e espanto, o texto do projeto de lei do deputado Leo Simões, que teria sido recentemente aprovado pelo Conselho Federal de Educação, e que pretende regulamentar as profissões de artistas e técnicos de teatro, televisão, rádio e cinema.

Não conheço o autor do projeto, e não sei qual é o seu grau de familiarização com os problemas das carreiras que ele pretende regulamentar. Já o CFE, pela natureza intrínseca de suas funções, não podia ignorar a mais gritante falha do projeto, que diz precisamente respeito ao âmbito de ação do Conselho: a formação profissional necessária ao ingresso nas carreiras em vias de serem regulamentadas. Como o projeto nega, por omissão, qualquer exigência de uma tal formação, chego a perguntar-me se não haveria algum equívoco no texto publicado pela imprensa.

É impossível acreditar, com efeito, que um órgão como o CFE tenha aprovado um projeto que declara livre o exercício das atividades em questão, sem estipular nenhuma exigência de qualquer preparo específico para qualquer uma delas, considerando implicitamente qualquer analfabeto apto a realizar tarefas que, notoriamente, não podem ser competentemente cumpridas sem adequada formação técnica, artística e intelectual. De acordo com o texto publicado, bastará apresentar provas de identidade e de quitação com o serviço militar, carteira profissional, prova de estar em dia com a legislação eleitoral, folha corrida e quitação do imposto sindical, para fazer jus ao registro profissional em qualquer uma das categorias artísticas ou técnicas. Aqueles que possuírem diplomas de curso de formação ou especialização deverão registrá-los no MEC — ninguém sabe para que, pois eles não são exigidos no projeto e, portanto, tornam-se inúteis para o exercício da profissão.

É também impossível acreditar que um órgão como o CFE, ao aprovar o projeto, tenha implicitamente opinado pela supressão da maior conquista anterior da classe

teatral: a lei n. 4 641, de 27/5/65, cuja revogação o deputado Leo Simões propõe naqueles dispositivos que entram em choque com o seu projeto. Ora, a referida Lei condicionava o acesso à carreira teatral a uma formação especializada (de nível superior ou médio, dependendo da categoria), ressaltando naturalmente os direitos adquiridos pelos que já exercem a profissão. Quando se esperava que esta conquista fosse estendida também aos outros meios de comunicação, propõe-se a sua abolição inclusive para o teatro. Se isto for verdade, o CFE estaria declarando implicitamente: “Não percam tempo estudando, ninguém precisa estudar para fazer teatro, cinema ou televisão.”

Que regulamentação da profissão é esta que declara que todos podem ingressar nela em igualdade de condições, os que se prepararam para ela como os que não se prepararam? O interesse moral maior de uma regulamentação profissional não consiste acaso justamente em proteger os verdadeiros profissionais dos *curiosos*? Para que a regulamentação, se nela os *curiosos* são equiparados aos profissionais?

Não se trata de tornar a profissão privativa de um pequeno grupo de *scholars*, nem de admitir que diploma possa ser mais importante do que talento. Em todos os simpósios e grupos de trabalho de que participei, coloquei-me sempre contra as propostas que tendiam a tornar o acesso à profissão sujeito a entraves demasiadamente acadêmicos, e preconizei a definição de casos especiais em que artistas e técnicos sem curso especializado possam ser admitidos mesmo sem dispor de experiência prévia. Mas, como norma geral, um certo nível de escolaridade geral e especializada é indispensável, nesta nossa época de solicitações tão complexas em que o teatro — e presumo que também o cinema, o rádio e a televisão — exigem do profissional uma soma de conhecimentos que não podem ser improvisados. Na volta de qualquer viagem ao exterior, chego sempre à mesma conclusão: temos talentos comparáveis aos de qualquer país, mas somos amplamente inferiores em termos de aprendizagem, conhecimentos, técnica, compreensão intelectual do trabalho. Por isso, em grande parte, nossos espetáculos são muito mais *sujos* no seu acabamento, e apresentam equívocos de enfoque que não se costuma admitir lá fora. Se quisermos melhorar esta situação, teremos de dar ênfase à aprendizagem, tornando-a obrigatória quando possível,

e não abolir todas e quaisquer exigências de aprendizagem, como preconiza o projeto em foco.

É pena que em vez do projeto Leo Simões não tivesse sido encaminhado ao CFE o projeto elaborado pelos Sindicatos do Rio e de São Paulo que, além de bem mais detalhado e técnico, mantinha pelo menos a obrigatoriedade de preparo especializado para as profissões teatrais já definidas na Lei n. 4 641, com os respectivos níveis ali estipulados. Mas, infelizmente, o que parece ter prevalecido foram os notórios interesses das grandes empresas industrializadas de comunicação de massa, que julgam obviamente mais vantajoso para poder recorrer a uma mão-de-obra menos preparada, mas mais barata e menos esclarecida do que aquela que lhes seria fornecida pelas escolas especializadas.

Além desta sua falha maior, o projeto peca por uma incompetência técnica que gera detalhes verdadeiramente ridículos. Nenhuma categoria profissional chega a ser definida quanto às suas funções específicas, o que seria justamente um dos princípios objetivos da regulamentação profissional. Uma das categorias profissionais propostas é uma divertida *categoria-salada* abrangendo “artistas (*sic*), atores, cantores, músicos etc. (*sic* para o etc.); mas logo adiante surge a misteriosa categoria de *intérpretes*, como se aos atores, cantores e músicos não coubesse interpretar as obras que executam... Na categoria profissional de *diretor* não há lugar para o diretor de teatro, mas apenas para o “diretor de televisão, rádio, cinema e demais espetáculos de caráter não eventual e que importem em realizações de interesse artístico, social e humano e que redundem em empreendimentos com fins lucrativos, beneméritos ou assistenciais.” Por outro lado, não me parece que a regulamentação profissional deva preocupar-se, como o faz o projeto LS, com punições a serem aplicadas aos profissionais por transgressões eventualmente cometidas no exercício de suas atividades, já que tais punições devem evidentemente estar estipuladas na legislação comum.

Felizmente, faltam, ainda várias etapas de tramitação para o projeto se transformar em lei e resta esperar que ele receba, nessas etapas, as emendas que se impõem, e que lhe dêem a dimensão de uma verdadeira regulamentação que a profissão tão ansiosamente espera. Assim como está, apesar de algumas propostas válidas no aspecto

trabalhista, o projeto não confere à classe a dignidade necessária; dignidade que pressupõe, antes de mais nada, proteção contra a invasão do mercado de trabalho por *penetras* sem qualificação especializada.

JAN MICHALSKI

ALEGRE BESTIÁRIO

Em sua ânsia de fazer perguntas, as crianças muitas vezes se tornam insuportáveis. Mas como não há mal sem remédio, elas com frequência se esquecem de esperar as respostas ou — para alívio dos adultos — se contentam com qualquer uma. Foi confiando nessa característica infantil que o grupo Carreta elaborou *A Margarida Curiosa Visita a Floresta Negra*, peça onde nada é explicado, nem mesmo a ausência de explicações. Com esta fórmula simplória, no entanto, o grupo conseguiu realizar um saboroso espetáculo, no qual todas as gratuidades florescem à sombra do jardim da infância.

Tudo se passa, justamente, em um jardim composto de alguns painéis de pano branco que servem para esconder os atores, ocupados em movimentar seus bonecos por meio de varetas. E são os bonecos, mais do que o texto, música ou enredo, que constituem o principal encanto da peça. Apesar disso, da Margarida que se encarrega do papel-título, pouco há que dizer, exceto que ela reproduz, sem muita imaginação, a flor que todos conhecem. Mas há entre seus companheiros um desarticulado grilo, uma sinuosa minhoca, uma trepidante abelha e uma langorosa lesma compondo um bem-humorado bestiário que, por si só, justificaria os prêmios que a peça recebeu no último festival de teatro infantil da Guanabara.

Os animais, como acontece com seus modelos da vida real, não afirmam com intransigência sua racionalidade. Limitam-se a rastejar em torno da Margarida que, para fazer jus à importância que seus criadores lhe atribuíram, alimenta inquietações botanicamente existencia-listas. De início ela se sente solitária e sem ter com quem conversar no jardim onde todos os animais se contentam em ser o que são. Logo em seguida, ao ouvir falar dos mistérios da Floresta Negra, imagina uma excursão turística ao perigoso lugar de onde, ao que todos lhe afirmam, ninguém volta. Mas a Margarida insiste e parte. A viagem lhe proporciona, entre outras coisas, um encontro com o Saci Pererê e um retorno triunfal ao seu jardim e aos companheiros. E a peça termina, inocuamente agradável, como começa, com os quatro atores humanos expli-

cando que o que querem mesmo é fazer teatro e divertir. Não há dúvida que, nesse curto espetáculo (dura cerca de uma hora), o Grupo Carreta conseguiu o que queria. É certo que a Margarida e seus amigos não contam nada de transcendente. Isso, numa peça infantil, em todo caso, é uma inegável prova de bom gosto dos autores e um imenso alívio para o público. Resultado: os adultos não se aborrecem e as crianças reagem, encantadas, às aventuras ajardinadas e florestais da Margarida. Participam do espetáculo, gritam, aplaudem e reclamam com um entusiasmo que poderia causar inveja a muitos teatrólogos mais ambiciosos.

Pena, justamente, é que, por quererem entrar na brincadeira, os adultos por ela responsáveis a estraguem, por vezes. Quando saem de trás de seus esconderijos de pano, abandonam os animais a que animam e dão voz e dirigem-se diretamente ao público, transformando o jardim, que até então era encantado, em um palco como tantos outros. O que não ofende as leis do bom teatro, mas quebra um pouco a ilusão da magia.

MARINHO DE AZEVEDO

(Da rev. *Veja*, 16/1/74).

FESTIVAL ESTUDANTIL DE LUBLIN

Os Festivais de teatros estudantis se assemelham. Assiste-se a uma dezena e até muitas dezenas de espetáculos de curta duração seguidos de debates em clubes e nas próprias salas; discute-se, polemiza-se, adiantam-se argumentos, defende-se um ponto de vista defende-se este ou aquele teatro; a efervescência está na ordem do dia. Os festivais fazem pensar numa panela em ebulição, sim, geralmente é uma panela com uma tampa bem hermética.

O prato cozinha em seu próprio caldo. A irradiação dos debates e mesmo dos espetáculos não vai além do meio estudantil ou do público do festival. Faz pensar nas disputas da maçonaria que deixam indiferente o público profano. Durante os últimos 8 anos, a Primavera teatral de Lublin dava a impressão de um festival em vaso fechado, na cidade universitária, na bonita "Cabana do Estudante" onde acontecem os espetáculos e os debates e no clube "Arcus" onde se bebe e se discute.

A primavera deste ano era, talvez, de qualidade inferior às precedentes, pelo menos quanto ao nível dos espetáculos, mas teve a vantagem de ser diferente dos outros e de ultrapassá-los em interesse. Muito bem organizado (o mérito disso cabe à Universidade Marie Skłodowska-Curie, mecenas do teatro estudantil), diferia fundamentalmente dos anteriores e de outros festivais estudantis.

Os organizadores da Primavera Teatral de Lublin tiraram conclusões da experiência dos anos passados mas acabaram organizando não um festival mas um encontro de trabalho, uma oficina de teatro. De fato, durante os dez dias da manifestação, os grupos de estudantes vindos de diferentes cidades polonesas, não se contentaram em apresentar espetáculos apenas e em debatê-los, mas quiseram trabalhar em comum a interpretação, a direção e o movimento cênico. Os debates foram menos acadêmicos; orientaram-se principalmente para a arte teatral propriamente dita. Pela primeira vez, talvez, a discussão passou à ação, que deu lugar a um espetáculo improvisado por um grupo de participantes do festival que se propuseram a condenar as tendências de estilo dominante nas produ-

ções de diversos grupos. Nesse espetáculo, intitulado *A Invasão dos Cristos*, um bando de barbudos e cabeludos envoltos em panos brancos caçoou das veleidades ingênuas de certos grupos estudantis com que se enganam certas *troupes* de estudantes acreditando que aí se encontra o caminho do Novo Teatro.

A Primavera Teatral de Lublin nos possibilitou ver espetáculos de outro gênero. Assim, *Gong 2* apresentou *What you Dream About*, de Bryll, um espetáculo por muitos motivos bem mais interessante que o de um teatro profissional conhecido da Cracóvia. Um espetáculo que reata com as tradições de cabaré da canção próprias do teatro estudantil foi apresentado pelo grupo *Kalaribour*, de Wroclaw. Entretanto, o que parece mais importante é a nítida aparição das novas gerações. Teatros como *Gong* e *Kalambour* têm grupos inteiramente novos. Também novas companhias foram formadas. O debate de encerramento discutiu não o como mas o porque e o “para quem” do teatro estudantil. Verificou-se então o confronto de duas tendências. Uma que considera o teatro e o fato de fazer teatro como instrumento de pesquisas intelectuais e artísticas; a outra, mais realista, que acha que o teatro do estudante deve ser antes de mais nada a expressão de uma geração, de suas aspirações, de suas recusas e que deve ultrapassar, pelo seu alcance, o meio dos “artistas” ou, geralmente, dos estudantes. Não é menos interessante expressar a opinião do mecenas, exposta por um jovem representante da União Socialista dos Estudantes Poloneses de Cracóvia. Ele disse que a tarefa dessa organização estudantil não consiste em programar a atividade do teatro do estudante, mas oferecer-lhe meios de ação, independentemente dos erros ou mal-entendidos que possam surgir mas de onde brotará algo de válido.



A ARTE DO DIÁLOGO

Muitas foram as experiências em teatro popular de qualidade até hoje na França, mas, com o espetáculo milanês de Dario Fo, no *Théâtre National Populaire* — nunca houve nada igual. Foi a primeira vez que os parisienses assistiram — numa curta temporada de vinte dias — a um verdadeiro espetáculo popular.

Normalmente, os escritores teatrais são intelectuais e, conscientemente ou não, dirigem-se ao espectador através de palavras e de mensagens muito elaboradas usando uma *mise en scène* que exige muito do público, o que torna difícil a percepção para uma platéia de gente simples. E o resultado, apesar de toda a boa vontade, vai de encontro a tudo aquilo que eles querem atingir. As salas de espetáculos estão sempre cheias de estudantes, muitos de nível superior, alguns menos graduados, mas em todo caso, nenhum operário. E quando há operários em teatros, torna-se sempre uma exceção. Isto é o que se passa na França, com o esquerdista Patrice Chereau esmiuçado pela crítica, assim como a companhia Vincent e Jourdeuil e até mesmo o muito famoso Planchon. Somente Marcel Marechal (pela sua última representação *Fracasse*, que era uma crítica bem clara às novelas de televisão) escapou desta lista.

É certo, no entanto, que *Mistero Buffo*, o espetáculo de Dario Fo, realmente surpreende. É inteligente, engraçado, baseado em fatos atuais ou na crítica de costumes, mas é, no entanto, perceptível por qualquer espectador, seja ele quem for. Isso se dá porque o artista — que é também acrobata, mímico, humorista, cantor, palhaço e dançarino — tem o cuidado de explicar antes de cada cena a situação e os personagens que vai representar. Se ele conta, ainda que à sua maneira, *As Bodas de Canaã*, retorna aos antecedentes que geraram o fato. Se fala do encontro de Escapino e Molière, Dario os situa cada um a seu tempo, estado etc. E o que é maravilhoso, tudo isto é feito naturalmente, sem demagogia, como se fosse o artista amigo de cada um de seus ouvintes, e de um modo como se fosse contar uma anedota ao pé do ouvido de cada um.

Além disso, Dario Fo evita tudo aquilo que possa dar a seus espectadores qualquer impressão de que possa existir uma barreira entre o artista e o público: por exemplo, antes dos espetáculos, ele costuma circular pelos corredores para depois, ao começar a apresentação, subir ao palco pela própria sala. E o palco não tem cortina. Até no modo de se vestir — calças largas cinzas e pulover de gola *roulé* marinho — ele procura uma identificação com o público.

De pé, no palco, sem complementos nem roupas extravagantes, e valendo-se somente de suas mãos, que ele mexe sem cessar, Dario constrói um clima de humor sarcástico, onde a paródia e o grotesco estão sempre presentes. O espetáculo dura duas horas e tem dez minutos de intervalo, que o artista aproveita para ficar no meio do público. E é impressionante com que rapidez essas horas passam.

Dario Fo, na Itália, faz parte do Teatro Coletivo da Comuna e nele construiu espetáculos que, brevemente, o artista vai apresentar nas cidades industriais do país, todas as vezes para um público nunca inferior a 3000 pessoas, seja num ginásio, num cinema ou numa praça de esportes.

Acabado o *show*, as pessoas não vão embora, mas ficam para falar com Dario Fo ou com outros atores do Coletivo. Isto também é impressionante, pois a multidão o espera para conversar coisas simples, nunca assuntos de alto nível intelectual. Todos conhecem bem Dario através de seus programas de televisão e de seus filmes. É um personagem popular mas que se recusa a cada instante a tornar-se um monstro sagrado e cada italiano que se confronta com ele tem a impressão de encontrar um amigo. E, então, a discussão entre os dois pode nascer naturalmente, com toda a sinceridade.

No TNP, o público era, certamente, um pouco diferente, mas mesmo assim os parisienses puderam ver e compreender o que pode ser um verdadeiro teatro popular.

PRESENÇA LATINO-AMERICANA NO IX FESTIVAL DE NANCY

No nono Festival Mundial de Teatro, realizado em Nancy, na França, de 24 de abril a 6 de maio de 1973, a cena latino-americana esteve representada por nove grupos que bem poderiam ter sido três ou quatro.

Do Brasil veio o Grupo Pão e Circo, com uma original montagem de *O Casamento do Pequeno Burguês*, de Brecht. Uma montagem cheia de energia, anárquica, furiosa, carregada. Cenograficamente barroca em seu estilo, com um guarda-roupa bastante elaborado e música orquestrada, viva e moderna, encenou-se a ridícula celebração das bodas, com um ritmo às vezes diabólico, com recursos circenses, de cabaré, de ópera e também do cinema mudo (um protagonista marcadamente chaplinesco). A grotesca cena da divisão do bolo de núpcias, desenvolvida num fundo sonoro de ameaças bélicas, foi a delícia da platéia. A celebração se transforma em orgia que, paulatinamente, desemboca num ritual de destruição sado-masoquista e, finalmente, no triunfo da morte. Os brasileiros, a julgar por algumas de suas declarações, escolheram essa peça de Brecht pelo espírito de rebelião que encerra contra uma realidade histórica muito semelhante à que reina hoje no país e acreditam, com esse espetáculo, ter conseguido um trabalho de 'estética descolonizada, pobre, inferior, oswaldiana, desprovida de qualquer referência às sacrossantas regras ocidentais.'

Com um espetáculo diametralmente oposto, participou o Centro Dramático de Buenos Aires, fundado em 1969 e dirigido por Renzo Casali e Liliana Duca. A obra, *Water-Closet*, com o sub-título de *A Tortura*, trata de um homem-engrenagem de uma fábrica, que se converte em chefe de outras engrenagens, dirige uma repressão oficial, é torturado e, finalmente, se reintegra no grupo de oprimidos e acaba, já com consciência de classe, contra o manipulador-opressor supremo. Com esse resumo do enredo, entregue oportunamente, era fácil seguir o desenrolar do espetáculo, que era desprovido de texto falado, salvo algumas poucas ordens policiais e uma canção. De

resto, a pantomina carecia de cenografia, vestuário, em fim, de acessórios. A ênfase recaía brutalmente sobre o ator. Foi um espetáculo extremamente físico, de uma violência corporal incomum. A princípio, a obra se mostrou lenta, ritualística, talvez um pouco presunçosa, mas pouco a pouco a dureza sádica prendeu o espectador à cadeira. Evidentemente, o espetáculo impressionou, mas foi prejudicado pelo seu próprio artificialismo. Como nota paralela, o grupo deu a conhecer a sua organização comunal, suas amplas atividades de diversos tipos e suas várias publicações, inclusive *Teatro 70*, que já possui um respeitável tempo de vida.

A Casa da Cultura, de Bogotá, participou com seu grupo de teatro La Candelaria, nome derivado do bairro colonial onde está situado. Apresentaram duas "criações coletivas": *Nosotros los Comunes e La Ciudad Dorada*. A primeira se baseia numa investigação que o grupo realizou para celebrar o segundo aniversário da revolta de José Antonio Galán e outros, acontecida em 1871. A investigação durou nove meses e abrangeu o estudo da realidade social, política e econômica colombiana daquela época até hoje. A peça se desenvolve em 14 cenas construídas à base de 14 documentos históricos estudados. Segundo Santiago Garcia, diretor do grupo, e outros membros, a intensa investigação que precede a criação coletiva, entre outras vantagens óbvias, capacita os atores para a improvisação a partir de certos núcleos situacionais. A obra se desenvolve sem espantosos teatrais nem maiores artifícios, numa evolução narrativa épica com cronologia normal, sem altos e baixos mas com certa monotonia, especialmente da fala. O recurso dramático mais bem utilizado pelo grupo talvez seja o da pluralidade de papéis desempenhada por cada ator. Empregam, naturalmente, a roupa e a linguagem camponesa da Colômbia, e que, para a platéia européia, deu aspecto predominantemente de costumes. Contudo, os espectadores apreciaram o valor do trabalho dessa obra documental e aplaudiu generosamente.

La Ciudad Dorada trata de uma família camponesa que emigra para a capital em busca de melhores condições de vida, mas apenas encontra outras formas da mesma "violência" que a cercara antes. A estrutura é muito semelhante à da outra peça e também a encenação. É clara a intenção de protesto, mas algumas cenas demonstram um pitoresco um pouco fácil. O trabalho de La Cande-

laria parece seguir a rota aberta pelo Teatro Experimental de Cali, mas ainda tem muito caminho a percorrer.

Os outros grupos fizeram um papel medíocre e alguns foram bastante fracos. Com o nome de CPN (sigla derivada dos nomes dos três membros principais), apresentou-se um grupo de uruguaios que realizam estudos de teatro em Nancy e que, com a ajuda de dois colombianos e alguns franceses, ofereceram, em francês e castelhano, a obra *La Voix des Vaincus*, um esforço malogrado em torno do tema da Conquista. A projeção envolvente de diapositivos com cenas demasiado turísticas (como Machu Picchu) prejudicou qualquer potencial dramático que por acaso tivesse a obra. O Teatro Aleph, de Santiago do Chile, apresentou uma série de vinhetas de sátira ligeira, intitulada *Gruftus*. O escasso "humor" que exibiram e que, obviamente, não captou a maior parte do público devido à sua linguagem peculiar, não absolveu o notório amadorismo do grupo. De Cuzco veio o Teatro Campesino del Tio Javier (assim denominado em homenagem ao infeliz poeta Javier Heraud), que fez títeres em quíchua com interpolações em espanhol. É provável que o público do Festival não fosse apropriado para esse gênero de teatro. Com a obra *La Farra*, de Rodolfo Santana, participou sem grande mérito um grupo de Caracas. De Lima foi um mímico notável, Jorge Acuña Paredes, cujo trabalho, infelizmente, evocou aos franceses a arte superior de Marcel Marceau. E do México, foi Marta Verduzco que apresentou, sem pena nem glória, um monólogo, *Nostalgia de la Muerte*, de Xavier Villaurrutia.

A impressão geral de quem anota esses rápidos parágrafos é que os conjuntos latino-americanos desentoearam em Nancy. E sendo tão numerosos, decepcionaram. Mas é possível que, ainda sendo menos e melhores se encontrassem, entretanto, fora das correntes mais técnicas, mais sofisticadas ou simplesmente diferentes das que dão a tônica em Nancy. Conjuntos como La Candelaria e o TEC sempre desentoearam ali. E talvez a última razão transcenda o meramente teatral, o simplesmente artístico. Talvez seja, em definitivo, questão de maneiras de ser, de maneiras de refletir e interpretar realidades diferentes.



MOVIMENTO TEATRAL

Janeiro-fevereiro-março/1974

TEATRO BLOCH

O Homem de La Mancha, musical de Dale Wasserman e Mitch Leigh, supervisão de Flávio Rangel, com Bibi Ferreira, Paulo Autran, Grande Otelo, Suzy Arruda e outros.

TEATRO DE BOLSO

O Genro que Era Nora, de Aurimar Rocha. Direção de AR, com Glória Ladani, Marcos Weinberg, Olegário de Holanda e Raquel Biase.

Na programação infantil: *O Filhote do Espantalho*, *Pinóquio o Boneco de Pau*, *Ninguém Segura esse Rato e Joãozinho e Maria na Casa da Bruxa*.

TEATRO COPACABANA

Um Edifício Chamado 200, de Paulo Pontes, com Milton Moraes.

TEATRO DULCINA

Mamãe, Papai está Ficando Roxo, de Oduvaldo Viana Filho. Direção de Avancini, com Renata Fronzi, Ari Fontoura, Felipe Carone, João Paulo Adour e outros.

TEATRO GINASTICO

Alegro Desbum, de Oduvaldo Viana Filho. Direção de José Renato. Com André Villon, Berta Loran, Regina Viana e outros.

TEATRO GLÁUCIO GIL

Um Visitante do Alto, Reveillon, Manual de Sobrevivência e Pequeno Dicionário da Língua Feminina, de Roberto de Ataíde e Flávio Márcio. Direção de Aderbal Júnior, com Ariclê Peres, Iara Amaral, Ginaldo de Souza, André Valli e Hugo Bidet.

Aos sábados e domingos: *A Margarida Curiosa Visita a Floresta Negra*, espetáculo premiado no Festival de Teatro Infantil da GB. Com Leonil Lara, Manuel Kobachuck, João Siqueira e Marilda Kubachuck.

TEATRO GALERIA

Aos sábados e domingos: *Beleléu Existe Mesmo*, de Ramon Pallut, pelo grupo O Degrau. Direção de Nelson Luna, música de Ailton Escobar. Com Míriam Pérsia, Eduardo Coutinho, Telma Reston e Mário Roberto.

TEATRO GLÓRIA

Crimeterapia de Denis Wentworth. Direção de João Bethencourt, com Iracema de Alencar, Mario Mendonça, Beatriz Lira e Ênio Santos.

TEATRO IPANEMA

Apareceu a Margarida, de Roberto Ataíde, com Marília Pera.

TEATRO MAISON DE FRANCE

O Amante de Madame Vidal, de Verneuil, direção de Fernando Torres. Com Fernanda Montenegro, Labanca, Otácio Augusto e Jacqueline Laurance.

TEATRO MIGUEL LEMOS

Aos sábados e domingos: *O Palhacinho da Loja ABC, No Mundo da Lua, O Soldadinho e a Boneca e As Aventuras da Patinha Tirintintim*, de Brigitte Blair, Washington Guilherme e Zdenek Hampl.

TEATRO NACIONAL DE COMEDIA

O Trágico Fim de Maria Goiabada, de Fernando Melo. Direção de

Fernando Torres. Com Darlene Glória, Osmar Prado, Cecil Thiré e Paulo Rangel.

O Anti-Nelson Rodrigues, direção de Paulo César Pereio, com José Wilker, Neila Tavares, Sônia Oiticina, Nelson Dantas e Carlos Gregório.

TEATRO OPINIÃO

As Reinações de Monteiro Lobato, de Maria Helena Kuehner. Direção de Luiz Mendonça.

TEATRO DA PRAIA

A Gata Borracheira, Gasparzinho o Fantasma Camarada, Chapeuzinho Vermelho, Branca de Neve e Os Sete Anões e Quem Quer Casar com Dona Baratinha, de Roberto de Castro, produção idem, pelo Grupo Carousel.

TEATRO PRINCESA ISABEL

Um Grito Parado no Ar, de Gianfrancesco Guarnieri. Direção de Fernando Peixoto. Com Othon Bastos, Marta Overbeck, Fernando Peixoto e outros.

TEATRO SANTA ROSA

A Dama de Copas e o Rei de Cuba, de Tmoschenko Wehbi. Direção de Odavlas Petti. Com Marlene, Vanda Lacerda e Emiliano Queiroz.

TEATRO SERRADOR

Greta Garbo Quem Diria Acabou em Irajá, de Fernando Melo. Direção de Leo Jusi, com Nestor Montemar, Arlete Sales e Mário Gomes.

Em São Paulo

São as seguintes as peças em cartaz no 1.º trimestre de 1974:

Tudo na Cama, com Derci Gonçalves, no Teatro de Bolso.

Greta Garbo Acabou no Irajá, com Raul Cortez, no Teatro Itália.

As Desgraças de Uma Criança, com Camila Amado, no Teatro Anchieta.

Apareceu a Margarida, com Marília Pera, no Teatro Maria Della Costa.

O Que mantem o Homem Vivo, com Renato Borghi e Ester Góis, no Teatro Ruth Escobar.

Falemos Sem Calças, com Zanone Ferrite, no Teatro Aquarius.

Bonitinha Mas Ordinária, com Miriam Mehler e Fregolente no Paiol.

Caiu o Ministério, de França Júnior, no TBC.



Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Andrade Oswald	A Morta	52
Arrabal Fernando	Pique-nique no Front	54
	Guernica	50
Barr & Stevens	O Moço Bom e Obediente	28
Cocteau Jean	Édipo-Rei	58
Checov Anton	O Urso	29
	O Jubileu	46
	Os Males do Fumo	49
Drummond de Andrade	O Caso do Vestido	39
França Júnior	Maldita Parentela	55
Labiche Eugène	A Gramática	47
Macedo J. Manuel	O Novo Otelo	43
Machado Maria Clara	Os Embrulhos	47
	As Interferências	56
	Um Tango Argentino	57
Marinho Luís	A Derradeira Ceia	59
Martins Pena	As Desgraças de Uma Criança	45
Pessoa Fernando	O Marinheiro	50
Qorpo-Santo	Eu Sou a Vida Não Sou a Morte	45
Suassuna Ariano	Torturas de um Coração	44
Synge JM	Viajantes para o Mar	48
	A Sombra do Desfiladeiro	51
Tardieu Jean	A Conversação Sinfonieta	48
Yeats	O Único Ciúme de Emer	43

Acham-se esgotados os seguintes ns. dos CADERNOS:
Do n.º 1/16-19-20-21-22-23-24-25-26-30-31-32-33-34-
35-36-37-38-39-40-41-42.

Aqueles que desejarem completar suas coleções, deverão solicitar com brevidade os exemplares que lhes faltam, pois apenas os CT de 50 em diante poderão ser encontrados com facilidade. Pedidos para Sílvia Fucs — secretária, n'O TABLADO.

Publicações à venda na secretaria d'O TABLADO

Maria Clara Machado

<i>Pluft o Fantasmilha</i> (conto)	25,00
<i>Como Fazer Teatrinho de Bonecos</i>	12,00
<i>A Menina e o Vento, Marroquinhas Frufru, A Gata Borracheira e Maria Minhoca</i> (1 vol.)	14,00
<i>Pluft o Fantasmilha, o Rapto das Cebolinhas, Chapeuzinho Vermelho, O Boi e o Burro, A Bruxinha que Era Boa</i> (1 vol.)	20,00
<i>O Embarque de Noé, A Volta de Camaleão e Camaleão na Lua</i>	12,00
<i>O Diamante de Grão Mogol, Tribobó City e o Aprendiz de Feiticeiro</i>	18,00
<i>Cem Jogos Dramáticos</i> , de MCM e Marta Rosman	10,00
CADERNOS DE TEATRO (número avulso)	8,00
Assinatura anual	30,00

Estas publicações poderão ser pedidas à Secretaria d'O TABLADO mediante pagamento com cheque visado, em nome de Eddy Rezende Nunes, pagável no Rio de Janeiro, GB.

CADERNOS DE TEATRO

Pesquisa

Nome		
Endereço		
Profissão		
	SIM	NÃO
Recebo a revista regularmente	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
utilizo a revista	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
para minha informação pessoal	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
em minha atividade profissional	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Na minha opinião:		
as informações sobre teatro brasileiro são suficientes ...	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
a publicação de números especiais sobre determinado tema é útil	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
a apresentação gráfica é satisfatória	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Minha opinião sobre as diferentes rubricas da revista o material didático é	ÚTIL <input type="checkbox"/>	INÚTIL <input type="checkbox"/>
	SIM	NÃO
é suficiente	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Nomes de pessoas de suas relações que gostariam de re- ceber os CT:		
.....		
.....		

(Marque sua resposta com uma cruz e devolva)

Impresso por
GRÁFICA EDITORA DO LIVRO LTDA.
Rio de Janeiro, GB